



VEDA  
VYDAVATELSTVO  
SLOVENSKEJ  
AKADEMIE  
VIED

**arts**

**arts**

CS ISSN 0044-9008

1/1991

MIČ 49019



Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Juraj Žáry

Redakčná rada:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová,  
Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová,  
Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technická redaktorka:

Jarmila Macherová

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV,

813 64 Bratislava

Vajanského nábrežie 2

tel. 332 302



## Obsah

### ŠTÚDIE

- Ján Bakoš:** Peripherie und kunsthistorische Entwicklung 1  
**Juraj Žáry:** Menší severný portál bratislavského domu a jeho sochárska výzdoba 13  
**Jakub Vítovský:** Lampa z pozostalosti kráľovnej Žofie Bavorskej v Mestskom múzeu v Bratislave 45  
**Karel Stejskal:** O knižní malbě husitské epochy 59  
**Jacek Dębicki:** Metaphysik der mittelalterlichen Bildhauerei. Einführung in die Problematik 76  
**Milan Togner:** K problematike záverečnej výtvarnej prezentácie reštaurovaného diela 88

### RECENZIE

- Ákos Moravánszky:** Die Architektur der Donaumonarchie (Dana Bořutová) 92

Na obálke:

Reliéf s Trónom milosti v štítovom poli menšieho severného portálu bratislavského domu. Okolo 1340 alebo štyridsiate roky 14. storočia

Vytláčila NEOGRAFIA, š. p., Martin. Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Ročné predplatné Kčs 144.-, jednotlivé čísla Kčs 48.- Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma PNS – ÚED Bratislava, ale aj každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS – Ústredná expedícia a dovoz tlače, nám. Slobody 6, 817 59 Bratislava

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1991

# Peripherie und kunsthistorische Entwicklung<sup>1</sup>

JÁN BAKOŠ

Es ist kein Zufall, daß die Problematik der Position der Randgebiete in der kunsthistorischen Entwicklung in den letzten Jahrzehnten explizit thematisiert und in die Themen kunsthistorischer Kongresse eingereiht wurde. Als erste kam die diachrone Seite der Problematik auf das Programm: Der 22. Kunsthistorikerkongreß in Budapest im Jahre 1969 legte der Disziplin als Generalthema „Die allgemeine Entwicklung und die regionalen Entwicklungen in der Kunstgeschichte“<sup>2</sup> dar. Der 26. Kongreß, der im Jahre 1986 in Washington stattfand, knüpfte dort an, wo der Budapester Kongreß aufhörte – wählte als erstes der Kongreßthemen die Beziehung „Zentrum und Peripherie“<sup>3</sup> – also die synchrone Seite der gleichen Problematik. Die Bedeutung und Aktualität, die damit der Frage der Stellung der Randgebiete in der kunsthistorischen Entwicklung offiziell zugestanden wurde, hängt mit den tiefgreifenden Veränderungen in den theoretischen Grundlagen der Wissenschaftsdisziplin zusammen. Man kann sie, allerdings grob vereinfacht, als das Verlassen der Plattform des abendländischen stilentwickelnden Zentralismus, Hegemonismus und Universalismus bezeichnen. Den nichtzentralen Gebieten wird nicht nur ein rechtsgültiger Platz in der Kunstgeschichte, sondern auch ein spezifisches Statut und eigene Funktion im kunsthistorischen Prozeß zugestanden. Aus einem untergeordneten und abhängigen Phänomen erwachsen die nichtzentralen Gebiete zum gleichberechtigten und spezifischen Partner der Kunstgeschichte, dem nicht deshalb eine besondere Beachtung gewidmet werden muß, weil er bisher am Rande der Beachtung war und weil die gnoseologische Neugier keine Grenzen kennt, sondern deshalb, weil die Alleinherrschaft der Entwicklungszentren sich als extreme Vereinfachung, a Deformation der wirklichen „Kräfteverhältnisse“ in

der Kunstgeschichte erwiesen hat. Nichtzentrale Gebiete begannen nicht nur als selbständige Phänomene zu erscheinen, sondern auch als breiteste Situation des kunsthistorischen Geschehens.

Es ist sicher weder ein Zufall noch eine Selbstverständlichkeit, daß die Hauptreferate im Plenum in beiden genannten Fällen anerkannte Kunsthistoriker aus Ländern Mitteleuropas waren. In Budapest war es László Vayer, in Washington Jan Bialostocki. Doch Mitteleuropa gehört gerade zu den Gebieten, die man nicht für entwicklungsbildend im globalen Wortsinn halten kann, aber die mit ihrer Energie, Ambition und Initiative ein klarer Beweis dafür sind, daß nichtzentrale Gebiete nicht gleichzusetzen sind mit unschöpferischen, passiven Gebieten, daß man das Schöpferium nicht den Zentren vorbehalten kann, daß es wohl mehrere Typen des Schöpferiums und die stilistische Innovation und Stilreinheit nur eine der Formen der Historizität der Kunst ist.

L. Vayer nimmt in seiner Polemik mit dem Hegemonismus das Konzept der Universalität der Kunstentwicklung aufs Korn.<sup>4</sup> Weiterhin akzeptiert er zwar die Prämisse, daß gerade die Entwicklung eine Erscheinung des Schöpferiums ist, lehnt jedoch im Kern die Aufklärungsidee der Universalität, der universellen Gültigkeit, Verbindlichkeit und Gesetzmäßigkeit der Kunstentwicklung ab zu akzeptieren. Der Begriff „universell“ ist nach ihm vom Begriff „regional“ bedingt, was nicht weniger und nicht mehr bedeutet, als daß die reine (universelle) Universalität nicht existiert, daß selbst die sog. universelle Entwicklung die Resultante regionaler Entwicklungsketten ist. Die Idee des „Weltlaufs“ der Kunst ist nach seiner Meinung ein Vorurteil, daß zur Folge die Vorstellungen von der Verspätung, dem Peripheren, der Randlage hat, zu

dem die regionalen Gebiete verurteilt sind. Sobald die künstliche Vorstellung der Universalität abgeschafft und durch die Vorstellung der regionalen Pluralität ersetzt wird, aus der die angebliche Universalität besteht, fällt auch die pejorative Gleichstellung der Region mit der Peripherie oder Provinz weg. Die sog. universelle Entwicklung ist nicht nur eine nachträgliche Resultante der Pluralität regionaler Entwicklungsreihen, sondern zusammen damit geht es auch um die Tatsache, daß die Entwicklung nicht monozentristisch, nicht einmal in ihrem Kern geschichtlich intakt ist. Umgekehrt, die Entwicklung spielt sich nicht nur in mehreren pluralistischen Entwicklungsströmen ab, sondern auch in mehreren regionalen Zentren. Die eigene Identität einzelner Regionen wechselt historisch und Zentren verlagern sich. Folglich ist die Kunstentwicklung nicht nur polyphon, sondern auch ihre angebliche Universalität ist eine Folge des Zusammenwirkens der Pluralität regionaler Entwicklungsinitiativen, regionaler Zentren, aber auch die eigene Struktur der beteiligten Elemente – Regionen – strukturiert sich historisch um.

Gegenüber dieser pluralistischen und historizistischen Vorstellung ist Bialostockis Modell der Position der Randgebiete statischer, aber dafür breiter. Die Entwicklung ist für ihn kein Synonym des Schöpferiums, deshalb ist er nicht um die Relativisierung der Konzeption der universellen Gültigkeit der Entwicklung bemüht. Sein rehabilitierender Schnitt reicht jedoch tiefer. Er rehabilitiert die Funktionsfähigkeit und Gleichberechtigung solcher Phänomene wie „Peripherie“ und „Provinz“. Er nimmt von ihnen das Brandmal des Unschöpferischen, Kunstlosen und Unkünstlerischen. Im Gegenteil reiht er sie als spezifische Kategorien wieder in das kategoriale System der Kunstwissenschaft ein. Sie kennzeichnen nach ihm beachtenswerte konstituierende Elemente des kunsthistorischen Geschehens, die nicht nur als Merkmale negativer Qualität zu verstehen sind. Sie sind spezifische, charakteristisch situierte Erscheinungen der Kunstgeschichte, die genau zu beschreiben, zu charakterisieren und zu verstehen sind. Zu verstehen in ihrer Spezifik, Struktur und Aufgabe, in der Funktion, die sie im kunsthistorischen Geschehen spielen.

Im eigenständigen Projekt des Washingtoner Kongresses fand jedoch weiterhin die Anerkennung des Zentrismus bzw. der zentralistischen Hierarchie umfassende Zustimmung: Der Untertitel des ersten

Hauptthemas des Kongresses – „Zentrum und Peripherie“ – lautete „Dissimilation und Assimilation des Stils“.<sup>5</sup> Es ist offensichtlich, daß dem Zentrum die Stilbildung der Kunst zugestanden und vorausgesetzt wird, daß sie von dort her in nichtzentrale Gebiete als Dissemination ausgeweitet wird – also ein Verbreiten. Randgebieten wird zwar eine Aktivität zugestanden, aber nur in Gestalt des Zutritts zu dem angenommenen „Samen“, und das als Fähigkeit ihn sich anzueignen und anzupassen (zu assimilieren). Diese vorausgesetzte Basis akzeptierte auch Bialostocki. Es ging ihm nicht darum, die Auffassung vom Zentrum zu relativisieren, es ging ihm also um nichts ähnliches wie Vayer, der sich zugetraute die eigene Identität der Entwicklung zu relativisieren. Es ging ihm darum, das Statut nichtzentraler Gebiete der Kunstgeschichte zu rehabilitieren, sie genauer zu kategorisieren und zu spezifizieren und ihre gemeinsamen, mit dem Voranschreiten der Zeit widerstandsfähigen Charakterzüge zu finden, die aus ihnen synchrone Kategorien der Geschichte machen. Allein der Titel von Bialostockis Referat kündigt offen die rehabilitierende Absicht an: „Einige Werte der künstlerischen Peripherien“.<sup>6</sup> Das Wörtchen „einige“ verrät weiterhin den zentralistischen Ausgangspunkt und relativiert das rehabilitierende Maß. Das Kriterium ist jedoch nicht das, was es im Modell Vayers – die Entwicklungskontinuität – war. Das Verhältnis zwischen dem Zentrum und den Randgebieten wird nicht mit diesem Wert gemessen. Der grundsätzliche Unterschied zwischen ihnen besteht nach Bialostocki auf quantitativer Ebene – in der Geschwindigkeit des Geschehens. Nicht die Fähigkeit die Probleme zu lösen und ihre Lösungen zu entwickeln, sondern die Geschwindigkeit und Langsamkeit der Ereignisse unterscheidet das Zentrum von der Peripherie. Von dieser Seite her ist es nach dem Autor nötig, zwischen weiteren verschiedenen Typen von Randgebieten zu unterscheiden. Er stützt sich auf L. Karaman<sup>7</sup>, der zwischen Provinzen und Peripherien unterscheidet. Provinzen sind dem Zentrum näher gelegen, deshalb sind sie dem Einfluß des einen, allernächsten Zentrums untergeordnet, dessen Anregungen und Impulse sie vereinfachen und reduzieren. Die Peripherien, im Unterschied dazu, sind entfernter gelegen, deshalb unterliegen sie den Kontakten mit mehreren Zentren, haben also die Möglichkeit der Auswahl mit der Konsequenz, daß sie häufiger zu eigenständigen Ergebnissen reifen. Nicht nur die Geschwindigkeit der Veränderungen, und auch

nicht nur die Eigenständigkeit unterscheiden das Zentrum von den Randgebieten, obwohl in Bialostockis (auch in Karamans) Konzeptionen diese beiden Aktiva eine entscheidende Rolle spielen. Randgebiete sind diejenigen, in denen sich die Ereignisse langsam vollziehen und in denen nur selten eigenständige Schöpfungen entstehen, und wenn doch, so nur ab und zu und in reduzierter Gestalt. Bialostocki gibt jedoch zu den genannten Schaffenskriterien von Karaman, bei denen ihre avantgardistische axiologische Quelle offensichtlich ist, noch weitere – postmodernistische – dazu. Während Vayer mit den Kriterien des Evolutionismus Ende des 19. Jahrhunderts maß und Karaman mit den Kriterien der Avantgarde der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts, ist Bialostockis Kriterium der Resignation Ende des 20. Jahrhunderts verpflichtet. Im Einklang mit neokonservativen Neigungen dieser Periode, der akzentuierten Tradition, hält er für den spezifizierenden Charakterzug der Zentren das Akkumulieren der Traditionen, das bewußte Festhalten an der Geschichte. Es schiene so, daß es hier zum inneren Konflikt mit dem Kriterium der Originalität kommt. Diese Gefahr ist jedoch postmodernistisch abgewendet: Das Zentrum ist dualistisch durch beide gekennzeichnet, Originalität und Traditionalismus schließen sich nicht aus, sie leben synkretistisch nebeneinander. Das ermöglicht das grundlegend (postmodernistische!) Merkmal der Zentren – die starke liberale alles erlaubende Konkurrenz. Aus der künstlerischen Konkurrenz ergibt sich für das Zentrum alles das, von dem man in peripheren, in Randgebieten absentiert ist – Kritizismus, Informiertheit über das Weltgeschehen, interdisziplinäre Kontakte, hohe Technik und handwerkliches Können. Die Konkurrenz ermöglicht das Zusammenleben der Originalität mit dem Traditionalismus, ohne eine stilistische Promiskuität eingehen zu müssen. Die peripheren Gebiete sind dagegen durch die Kombination künstlerischer Ideen aus verschiedenen Zentren ungleichen Ursprungs gekennzeichnet, was oft zu sehr eigenständigen Ergebnissen führen kann. Ursache ist gerade die geringe Bindungskraft der Tradition, die diesen Eklektizismus, den größeren Spielraum und die Freiheit bei der Auswahl der Elemente und Motive ermöglicht. Obwohl infolge der mangelnden Konkurrenz, der geringen Anzahl der Künstler das Schaffen in peripheren Gebieten ein geringeres künstlerisches und technisches Niveau hat, es weniger spezialisiert ist und in die

Vereinfachung der entlehnten und imitierten Modelle einmündet, ermöglicht es gerade die größere Freiheit bei der Auswahl der Anregungen und Muster, daß bei günstigen Umständen eigenständige Neubildungen entstehen. Konkurrenz, Originalität und historische Bindung, das sind Kriterien, mit denen Bialostocki die Unterschiede zwischen Zentren und Randgebieten mißt. Zentristischer Hegemonismus ist hier weiterhin ausschlaggebend, obwohl die Absicht, wenigstens „einige Werte“ nichtzentraler Gebiete zu finden, evident ist. Daß das Kriterien sind, mit denen die modernen kapitalistischen Zentren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet werden – hier verabsolutiert auf die ganze Geschichte als überzeitliche Kriterien – kann sie zwar nicht völlig devalvieren, jedoch ist ihre Gültigkeit zumindest relativisiert. Es ist in ihnen nämlich die Verabsolutierung eines Schaffentyps, als Originalität aufgefaßt, verborgen. Auch wenn man schon mehrere Wege zu ihr akzeptiert (auch den kompilativen Weg), bleibt sie weiterhin auf dem Piedestal der höchsten Wertung und der wahren Mission der Kunst. Sie ist mit dem Wesen des künstlerischen Schaffens überhaupt gleichgesetzt. Der Horizont des abendländischen Individualismus ist hier, scheint es, nicht überschritten worden, auch wenn unter dem Einfluß der Postmoderne seine Grenzen erweitert wurden. Wenn Vayer den alten linearen Evolutionismus mit der Idee der Pluralität überwand, so machte Bialostocki damit, daß er die postmodernistische Konzeption vom Schaffen als Auswahl und Kombination übernahm, einen Schritt zur Relativisierung des Zentrismus und Hegemonismus und damit auch zur Rehabilitierung peripherer Gebiete als Phänomene mit eigenständigen – wenn auch nur „einigen“ – Werten.

\*

Die Sektion, die sich auf dem Washingtoner Kongreß mit der Problematik „Dissemination und Assimilation des Stils“ beschäftigte, leitete der italienische Kunsthistoriker Enrico Castelnuovo (zusammen mit V. Elisseff). Ich führe diese Tatsache deshalb an, weil die Wahl des Vorsitzenden nicht zufällig war.<sup>8</sup> Castelnuovo ist gemeinsam mit C. Ginsburg Autor des Einführungskapitels der programmatischen Kollektivarbeit italienischer Kunsthistoriker „Storia dell'arte italiana“ mit dem bezeichnenden Titel: „Zentrum und Peripherie“.<sup>9</sup> Vom Standpunkt eines Mitteleuropäers mag es verwunderlich erscheinen, daß gerade dieses Problem

an die Spitze der Publikation gestellt wurde, die auf neue Art Grundfragen der italienischen – also von unserem Standpunkt aus entwicklungsbildenden – Kunst ordnet. Es ist gerade die italienische Kunst, wie die Autoren bemerken, wo sich die Problematik der Beziehung der Zentren und der Peripherien zuspitzt, wo sie außerordentlich markante Konturen deshalb erhält, weil hier in enger Nachbarschaft sowohl Brennpunkte künstlerischen Geschehens als auch Gebiete der Transformation ihrer Errungenschaften gemeinsam existierten. Vom Standpunkt dieser Tatsache aus ist logisch nicht nur, daß die Beziehung Zentrum – Peripherie die Autoren im ersten Plan thematisieren und als fundamentales Problem der italienischen Kunstgeschichte verstehen, sondern vor allem deshalb, weil sie die genannte Beziehung ablehnen als antithetisch zu verstehen. Das Begriffspaar Zentrum – Peripherie halten sie für ein *komplementäres* Paar, was mit anderen Worten heißt: Zentrum und Peripherie bedingen sich gegenseitig. Das Zentrum zeugt nicht allein die Peripherie, sondern die Peripherie schafft, vollendet, rechtfertigt und ergänzt sinnvoll die Existenz des Zentrums. Die Abhängigkeit ist also gegenseitig.

Für das antithetische Verständnis von Zentrum und Peripherie (wenn man die Peripherie für eine negative und völlig passive Erscheinung hält) enthüllen die Autoren das Dilemma zwischen Kreativität im idealistischen Sinne (der Geist führt wohin er will) und dem summarischen Soziologismus.<sup>10</sup> Anders gesagt, der zentralistische Hegemonismus (das dualistische Absondern und das Stellen des Zentrums und der Peripherie gegen und über sich) beruht auf dem verschwiegenen axiologischen Dualismus von Autonomismus versus Determinismus: Das Schaffensvermögen wird für die absolute Freiheit und durch alle Beziehungen transzendierend gehalten, wobei es völlig dem Zentrum zugeschrieben wird, die Verbreitung der Früchte des Schaffensvermögens für eine völlig determinierte und passive, in den Bereich der Soziologie fallende Tätigkeit zu halten, die sich ausschließlich mit der Peripherie verbindet. Die strenge Abgrenzung der künstlerischen Autonomie von der gesellschaftlichen Bindung und der Kreativität von der sozialen Kommunikation hat die hermetische Isolierung des Zentrums von der Peripherie zur Folge, ihre Kontraposition als Sphäre schöpferischer Aktivität und als Sphäre passiver Abhängigkeit. Diesen Dualismus zu überwinden ist nach Castelnovo und Ginsburg eine erstrangige Aufgabe, die jedoch

voraussetzt, die künstlerischen mit den nichtkünstlerischen Erscheinungen in Beziehung zu setzen. Das Verhältnis von Zentrum und Peripherie impliziert also das Problem der Beziehung Kunst und Gesellschaft. Die Bestimmung dieser Beziehung beinhaltet die Antwort auf diese Kardinalfrage. Wie man die Beziehung der Kunst zur Sozietät begreift, so erscheint auch die Beziehung der Zentren und Peripherien.

Es existiert jedoch noch ein weiterer Grund, weshalb die Problematik von Zentrum und Peripherie den ersten Platz in der *Storia dell'arte italiana* bekam. Bis heute, so konstatieren die Autoren, spielt sich die Erforschung der italienischen Kunstgeschichte an dem Horizont ab, den am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert L. Lanzi mit seiner Arbeit „*Storia pittorica della Italiana*...“<sup>11</sup> bestimmte. Es war gerade diese Publikation, mit der Lanzi die Grundlagen des regionalen Pluralismus legte, der Konzeption, nach der sich die Kunstgeschichte aus der Pluralität gleichwertiger regionaler Einheiten zusammensetzt. Lanzi formulierte die Kunstgeschichte Italiens als Geschichte der parallel existierenden, eigenständigen und sich ihre Identität erhaltenden Kunstschulen. Im Unterschied zu Winkelmann verstand er sie nicht als nationale Schulen, sondern als geographische Schulen (Stadt- bzw. Landschaftsschulen), infolgedessen wurde für ihn das kunsthistorische Bild in erhöhtem Maße pluralistisch. Das war selbstverständlich kein Universalismus (Theorie der allgemein gültigen, gesetzmäßig verlaufenden, notwendigen und linearen Entwicklung der Kunst), auf den Lanzi mit seinem „Polyzentrismus“ reagierte. Es war ein Biographismus (Kunstgeschichte verstanden als Künstlerviten), der die kunsthistorische Szene wenigstens seit Vasari beherrscht, dessen isolierte Zergliederung und Desorganisiertheit Lanzi ganz im Geiste der Aufklärung durch eine klar gegliederte historische Struktur ersetzen wollte. Folglich war es nicht romantischer Nationalismus, sondern aufklärerischer Rationalismus, der seine Hand führte, als er die Struktur der Kunstgeschichte als pluralistisch zusammengesetztes Terrain parallel existierender Zentren und Schulen formulierte, von denen jede ihre Spezifik und Identität sich bewahrt, den Rahmen individuellen Schaffens abgrenzt, und in Koexistenz mit anderen Schulen über das endgültige Geschichtsbild als Mosaik mitentscheidet. Es war ganz im Geist der Aufklärung, daß im Vordergrund von Lanzis Aufmerksamkeit nicht die diachrone sondern die synchrone Struktur der

Kunstgeschichte stand, und daß die geographische Gliederung für dauernd gültig gehalten wurde. Trotzdem kann man in Lanzi einen Vorläufer des Entwicklungsppluralismus (der Theorie von der Parallelität regionaler Entwicklungen) sehen, dessen Entstehung erst den Evolutionismus des 19. Jahrhunderts, der auf Hegels Ideen vom Primat des Handelns über das Sein (bzw. des dynamischen Wesens des Seins) fußt, ermöglichte.

Castelnovo und Ginsburg stellten fest, daß Lanzis Vorstellung nicht pluralistisch im eigentlichen Wortsinne ist, sondern polyzentristisch. Sie basiert nämlich weiterhin auf dem Hegemonismus. Die Peripherien bilden kein zusammenhängendes Meer der Passivität, das von einigen Inseln schöpferischer Aktivität beherrscht wird, sondern umgekehrt, stellen sie eine Menge kleiner Kreise, Umfelder und „Schattenzonen“<sup>12</sup> der Zentren dar. In der Beziehung zwischen der Pluralität der Zentren und der Pluralität ihrer Peripherien herrscht jedoch ein einseitig gerichtetes Verhältnis der Überordnung und Unterordnung, der Aktivität und Passivität, der Hegemonie und Abhängigkeit. Die Vorstellung Lanzis ist sphärisch: Die Peripherien erscheinen als die die Zentren umschließenden Sphären, als Sphären ihres sich ausbreitenden, beherrschenden und ausstrahlenden Einflusses. Die gleiche Beziehungshierarchie beherrscht auch die Beziehung primärer und sekundärer Zentren, so daß das ganze Bild eine Gestalt von einer „Myriade von Satelliten...“, die in völlig untergeordneter Position um die Planeten erster und zweiter Größenordnung kreisen...“ hat.<sup>13</sup> Der Einfluß des Absolutismus, der Astronomie und des Kolonialismus mischt sich somit in Lanzis obenerwähnter Theorie mit dem vordringenden bürgerlichen Liberalismus.

Lanzi ist nämlich nicht nur der Urvater des geographischen Polyphonismus und regionalen Pluralismus, der sich später (wie wir im Falle Vayers sahen) vor allem gegen die Konzeption der universellen künstlerischen Entwicklung wendete. Bei Lanzi finden wir auch die Wurzel der Definition des Charakters eines künstlerischen Zentrums nach dem Bild der kapitalistischen Metropole, der Verabsolutierung bürgerlicher Kriterien, die für alle Zentren in der Geschichte für gültig gehalten werden, wie wir darauf am Fall Bialostockis hinwiesen. Wie die italienischen Wissenschaftler erkannten, hält Lanzi die Konkurrenz (zwischen Künstlern und auch zwischen Auftraggebern) nicht nur für

die wesentliche Ursache der Entstehung, für die primäre Bedingung der Existenz und für das entscheidende Merkmal des Kunstzentrums sondern auch für die fundamentale Quelle der Kunstblüte. Wenn wir die Idee des Wettbewerbs und der Freiheit als die unvermeidlichen Bedingungen und Hauptquellen der künstlerischen Entwicklung schon bei Winkelmann finden, so muß man – nach Castelnovo und Ginsburg – unterstreichen, daß es in Lanzis Darstellung zu einer charakteristischen und wichtigen Veränderung kommt. Man kann konstatieren, daß schon Winkelmann demokratische Formen und Werte hervorhebt, um mit ihrer Hilfe die scheinbar unabhängige, autonome Sphäre still zu verabsolutieren und damit der nachfolgenden Bourgeoisie zur geschichtsrechtlichen Argumentation zu verhelfen. Winkelmann jedoch bewegte sich absichtlich auf der „unverbindlichen“ Ebene der Ideale und spricht von Wettbewerbsspielen und bürgerlicher Gleichheit als wichtigen Faktoren der (antiken) Kunstentwicklung, so daß er eigentlich im Rahmen aristokratischer Spielregeln argumentiert, Lanzi stellt den Wettbewerb in eindeutigen Zusammenhang mit dem grundsätzlichen bürgerlichen Ziel um Streben nach Gewinn. Er spricht vom Wettkampfkampf, also vom Konkurrenzkampf und so steht für ihn auch die Freiheit für Wettkampf um Gewinn. Winkelmann und Lanzi verabsolutieren großbürgerliche Werte damit, daß sie sie in die „unparteiische“, „nicht-engagierte“, „autonome“ Sphäre der Kunst überführen und als deren Substanz präsentieren. Die Verschiebung im Verständnis der beiden Denker ist signifikant für die veränderte Position der Bourgeoisie in der Mitte des 18. und an der Wende zum beginnenden 19. Jahrhundert. Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) ist kennzeichnend für die Phase der Überzeugung von der Berechtigung der bürgerlichen Ansprüche auf Teilnahme an der Macht. Lanzis „*Storia pittorica*“ (1792–1809) beeinflusst vom revolutionären Kampf der Bourgeoisie um die Macht, konkretisiert und glorifiziert bereits die Werte des nachfolgenden liberalen Kapitalismus. Anstelle der Verherrlichung demokratischer Gleichheit und Freiheit vertrat er die Glorifizierung des freien Wettbewerbs und des Konkurrenzkampfes. In beiden Beispielen werden die bürgerlichen Werte stets und überall für die Grundbedingungen der Kunstentfaltung gehalten. So wird mit Hilfe der „Überzeitlichkeit“, „Unabhängigkeit“ und „Unvoreingenommenheit“ die Sphäre des

zeitlich Konkreten, der Egoismen und Interessen „verewigt“.

Die Autoren der Studie stellen fest, daß Lanzis „Konkurrenzmodell“ bis heute die Basis darstellt, auf der sich die Erforschung der italienischen Kunst vollzieht. Sie gelangen jedoch gleichzeitig zu der Erkenntnis, daß man es kritisch modifizieren muß: Die polyzentristische Gliederung ist nicht im gleichen Maße für ganz Italien gültig. Der Unterschied zwischen dem nördlichen und südlichen Teil der Apenninhalbinsel in Beziehung zu den Kunstzentren kann nicht nur mit dem unterschiedlichen Maß der Durchforschung erklärt werden, wie Lanzi angenommen hat. Es handelt sich um abweichende Strukturen, die tief in der Geschichte verwurzelt sind. In der ersten herrscht der Polyzentrismus, in der zweiten der Oligozentrismus. Ursache dieser Differenzierung ist die unterschiedliche soziale Entwicklung in beiden Teilen des Landes – im ersten Fall überwiegt das kommunale System, im zweiten das feudale. Obwohl man bis heute die Konkurrenz (die innere im Inneren der Zentren und die äußere zwischen den Zentren) für eine der entscheidenden Quellen der Kunstentwicklung hält, kann man sie nicht für die ganze Kunstgeschichte verabsolutieren. Das „Konkurrenzmodell“ ist nicht nur geographisch begrenzt, sondern auch historisch relativ. Es existieren historische Typen von Kunstzentren und der Kunstentfaltung, die nicht auf dem Prinzip der Konkurrenz beruhen. Die Entwicklung der Kunst geht nicht automatisch und ausschließlich aus der Konkurrenz hervor, weil man, so unterstreichen die Autoren, die Innovation nicht mit der künstlerischen Qualität gleichsetzen kann. Innovation und Originalität, so fügen wir hinzu, die für die Substanz der Kunst gehalten werden, sind die symbolischen Reproduktionen der Prinzipien und Werte, die für die marktwirtschaftliche sozialökonomische Formation lebenswichtig sind.

Wenn also polyzentristische Konzeption und Konkurrenzmodell historisch relativ sind, so ist auch die antithetische Abgrenzung der Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie relativ. Das schließt, so unterstreichen die Autoren, eine konfliktreiche Beziehung zwischen ihnen nicht aus. Gerade das hegemonistische Verständnis ihrer Beziehung ist eine statische Anschauung, dagegen schließt die komplementäre Auffassung der Beziehung von Zentrum und Peripherie, d. h. als Beziehung gegenseitiger Gebundenheit,

Angewiesenheit und Ergänzung auch Spannung, Konflikt und historische Dynamik, also Veränderlichkeit in der Zeit ein. Deshalb ist, nach den Autoren, zwar die Beziehung von Zentrum und Peripherie unbestritten das Verhältnis von Innovation und Rückstand (das Zentrum inkliniert zu Entwicklungsänderungen und zu Neuerungen, während die Peripherien einen Hang zum Konservativen, zum Erhalten und Bewahren haben), man kann sie aber nicht für unabänderlich halten: „Das bisher Gesagte beweist zur Genüge, daß der Zusammenhang Zentrum/Peripherie nicht als eine unveränderliche Beziehung zwischen Innovation und Rückständigkeit gesehen werden kann. Es handelt sich im Gegenteil um ein bewegliches Verhältnis, das jähren Beschleunigungen und Spannungen ausgesetzt ist, die nicht nur an künstlerische, sondern auch an politische und soziale Veränderungen geknüpft ist.“<sup>13a</sup>

\*

Kehren wir jedoch zu L. Vayer zurück. In seinem Kongreßauftritt klang ein Gedanke an, den man in unserem Zusammenhang unterstreichen muß: Das Problem nichtzentraler Gebiete verstand er als historisches Problem.<sup>14</sup> Mit anderen Worten, allein die Wertung des Platzes von Randgebieten in der Kunstentwicklung hat ihre Geschichte. Die Meinungen über das Statut und die Stellung peripherer Gebiete haben sich schon einige Male wesentlich verändert. Vayer weicht nicht dem gnoseologischen Progressismus aus und setzt voraus, daß die Entwicklung der Auffassungen die Befreiung von Vorurteilen bedeutet, die Entledigung von Unterschätzung und die Annäherung an die gerechtere und angemessenere Wertung nichtzentraler Sphären. Im Bezug zur mitteleuropäischen Region unterscheidet er drei Phasen der Wertung: In der ersten wurde mit der Idee der Universalentwicklung gemessen. Die universal gültige Entwicklung wurde jedoch nur von Westeuropa abgeleitet, die Initiative wurde bei ihrer Verwirklichung auf immer den westeuropäischen (bzw. südeuropäischen) Zentren zugeschrieben. Im Vergleich mit ihnen erschien die mitteleuropäische Region als nebensächlich, sich verspätend, passiv und abhängig. Gemessen an der Annahme einer notwendigen universellen Entwicklung wurden die Unterschiede automatisch als das Periphere und Rückständige erklärt. Herausragende Erscheinungen wurden mit Hilfe der Theorie vom Import oder der Migration interpretiert.

Der Charakter der zweiten Phase wurde – nach

Vayer – dadurch gekennzeichnet daß die Forschungsinitiative überwiegend die heimischen, mitteleuropäischen Wissenschaftler übernommen haben. Die Idee der universellen Entwicklung ließen sie schweigend beiseite, sie begannen sich auf die Suche der nationalen Spezifika zu konzentrieren. Deshalb stellten sie die Erforschung historischer Dokumente in das Zentrum der Aufmerksamkeit, und statt der Fahndung nach den Einflüssen bemühten sie sich, die Autochthonie der Region in Entwicklung und Tradition zu finden und zu rekonstruieren. Wie ersichtlich, kann man den Weg von der ersten zur zweiten Phase auch als Übergang von der Aufklärungstradition des Universalismus zur romantischen Tradition des Nationalismus charakterisieren. Und wirklich mündet die erwähnte zweite Phase der Wertung in den nationalistischen Streit um die Autochthonie. Paradox ging er deshalb aus, weil im Hintergrund schweigend dem unilateralen Hegemonismus zugestimmt wurde und der Kampf um das Zugeständnis des Autochthoniestatuts gleichzeitig ein Kampf um die Hegemonie war.

In der dritten Phase gelang es nach Vayer gerade diesen toten Punkt der Unversöhnlichkeit mit der Idee des Internationalismus zu überwinden. Die universale Entwicklung wurde nicht geleugnet, aber sie wurde nicht in Gegensatz zu regionalen Entwicklungen gestellt. Er wurde als aus der Pluralität gleichwertiger regionaler Entwicklungsreihen und Initiativen bestehend verstanden, die man stets ad hoc feststellen muß, weil auch kein universaler Regionalismus gilt – keine Region hat einen gesicherten bleibenden Platz im universalen historischen Prozeß. Wenn in der ersten Phase die entwicklungsautonomistische Forschung vorherrschte und in der zweiten sich der Schwerpunkt auf die historisch-veränderliche Regionalistik verlagerte, so ist nach Vayer in der dritten Phase der soziologische Zugang Garant des Internationalismus, der Einheit des Universalismus und der Regionalismen. Die Analyse der Auftraggeber ermöglicht nach ihm die Kunstentwicklung sowohl in ihrer internationalen Bindung als auch in ihrer regionalen Eigenart zu erfassen.

Vayers Gliederung muß man, so nehme ich an, um einige Dimensionen erweitern. Grundpostulat der Phase des universellen Hegemonismus ist die Gleichstellung der Kunstgeschichte mit der universell verbindlichen Entwicklung. Dem schließen sich zwei weitere Postulate an: Das Kunstschaffen wird aus-

schließlich mit der Stilbildung identifiziert und die Entwicklungsinitiative wird nur dem Zentrum zugestanden. Alle anderen Erscheinungen in der Kunstgeschichte werden nur mit diesen drei Kriterien gemessen, deshalb werden alle Erscheinungen, die nicht als stilbildend und entwicklungsinitiatorisch bezeichnet werden können, für notwendig abhängige, zurückgebliebene, die Errungenschaften des Zentrums durch Verständnislosigkeit simplifizierende gehalten werden. Die Notwendigkeit des Nachholens ist nicht nur durch die universelle Gesetzmäßigkeit der Entwicklung gegeben. Sie hat eine konkrete Form – die Form der Einflüsse. Gerade die Einflüsse verbinden nach dieser Konzeption die Zentren und Peripherien, wobei ihre Ausbreitung ebenfalls eine zentralistische Gestalt besitzt: Sie hat die Gestalt zentrifugaler Wellen, gleich den Wellen auf dem Wasserspiegel.<sup>15</sup> Gleich den Wasserwellen, verbreiten sich auch die Einflußwellen des Zentrums mit universeller Notwendigkeit nach allen Seiten, wobei sie allmählich geschwächt ausklingen – die ursprüngliche Errungenschaft des Zentrums wird stets dünner, unbestimmter, unfaßbarer, „unstilistischer“ und unklarer.

Das Konkubinat des Universalismus mit dem Zentralismus hat zwar ein katzenartiges Leben, wurde aber ziemlich bald relativiert, und das bezeichnenderweise mit der Idee der historischen Pluralität. Anfangs wurde die Idee der universellen Gültigkeit der Entwicklung beibehalten und nur die Konzeption ihrer Realisatoren pluralisiert. Dem einen Entwicklungsbrennpunkt schloß sich ein zweiter bzw. mehrere an; eine dialektische Konzeption zweier (mehrerer) sich gegenseitig bedingender Zentren wurde gebildet. Die Entwicklung hörte auf sich ausschließlich linear vorwärts zu bewegen, sie begann sich auch zwischen stabilen Polen, zwischen zwei (mehreren) konkurrierenden Zentren abzuwickeln. Sie gewann eine gewisse der Zeit mehr widerstehende Schicht, gewisse Konstanten, zwischen denen es zur Kreuzung der Wellenkreise kommt. Entwicklung und Hegemonie wurden pluralistischer, der Hierarchismus blieb jedoch erhalten. Der Unterschied zwischen initiatorischen, stil- und entwicklungsbildenden Brennpunkten und abhängigen, passiven, sich verspätenden Peripherien überdauerte. Die Peripherien wurden zu jener Einbuße, zur Untauglichkeit die Entwicklungskontinuität, Originalität und Reinheit der Stilformen zu konstituieren nicht nur vom Entwicklungsuniversalismus verurteilt, auch nicht nur vom

einfachen Schicksal, d. h. von der Situiertheit am äußeren Wellenbereich. In diese Position der Unproduktivität wurden sie auch mit ihrer inneren Veranlagung gezwungen: Die Peripherien waren angeblich unfähig die Stilentwicklung gerade deshalb zu begründen, weil in ihnen die Traditionsgebundenheit herrscht. Die Tradition wurde, wie ersichtlich, aus dem Schaffensvermögen verbannt und der Entwicklung gegenübergestellt. Dieser Gegensatz Entwicklung-Tradition als Synonym für Schaffensvermögen-Unproduktivität wurde im Grunde auch mit dem radikalen Pluralismus und Nominalismus, wie ihn selbst Vayer propagiert, nicht überwunden. Die Entwicklung vielfältigt sich so sehr (auch der Dualismus ist aufgegeben), daß sie die Richtung verliert. Sie wird ein atomistisches Chaos kurzer regionaler Entwicklungsfäden. Das Universelle in ihr ist entweder der Lauf, der diese selbständigen, gegenseitig abhängigen, gleichwertigen und gleichlaufenden Bächlein verschmilzt oder stellt die Abstraktion des Historikers aus der Ohnmacht des historischen Abstands dar. In extremer Darstellung dieses absoluten Pluralismus kommt es zum Verwischen aller Hierarchie, zur Aufgabe jeglicher Entwicklungsinitiative, zum Egalitarismus. In der häufigeren, weniger radikalen Darstellung werden kurzzeitige Initiativen, Brennpunkte kurzer Dauer anerkannt, die stets schwer aber notwendig ad hoc zu erforschen sind. In diesem Atomismus verliert sich auch der prinzipielle Unterschied zwischen Zentren und Peripherien, also der Unterschied, der ihnen irgendein Maß der Überlebenszeit zuschreiben würde. Aber die Pluralisierung mündete nicht nur in die atomistische Richtung ein; viel häufiger war das Einmünden in den Streit um die Hegemonie zwischen den beteiligten nationalen Komponenten. Im Streben um den Erwerb des Statuts der Autochthonie setzte ein unbarmherziger Krieg um das Verdienst um die Entwicklungsbildung ein. Der Gegensatz zwischen Zentren und Peripherien wurde zwar gemäßigt, aber nicht beseitigt, er wurde irgendwie auf eine Ebene tiefer verschoben. Für die Peripherien wurden schon nicht mehr die ganzen ausgedehnten Gebiete gehalten, sondern nur Teile kleinerer Einheiten. Das Grundkriterium: Entwicklung versus Tradition, Stil versus passive Imitation, Originalität versus deformierende Vereinfachung blieb jedoch erhalten und funktionierte weiterhin als Unterscheidungsmittel zwischen Zentren und Peripherien. Gewiß war der Kampf um das Autochtho-

niestatut nichts anderes als das Streben, kleineren Gebieten bzw. Regionen, die traditionell für peripher gehalten wurden, die Fähigkeit des eigenständigen Schaffensvermögens zuzugestehen. Das Schaffensvermögen wurde aber weiterhin ausschließlich mit Originalität, Stilbildung und Konstituierung der Entwicklungskontinuität gleichgesetzt.

Zum Wechsel der Erkenntniskriterien kam es im wesentlichen von ganz unerwarteter Seite: Die künstlerischen Avantgarden unseres Jahrhunderts negierten das Kriterium der Entwicklung als Synonym des Schaffensvermögens keinesfalls, sie verschoben jedoch seine Bedeutung. Nicht allein die Gründung der Entwicklungskontinuität, sondern auch die Fähigkeit der diskontinuierlichen Anknüpfung, die Fähigkeit der Entwicklungsoriginalität und der Wechsel der Richtung kam unter die schöpferischen Werte. Nicht das ist jedoch in unserem Zusammenhang wesentlich, weil das nur das Kriterium der Originalität und damit auch die Disqualifikation der Regionen vertiefte, die nicht fähig sind, die Entwicklungsrichtung zu wechseln. Von Seiten der Avantgarden wurde die Voraussetzung für die Umbildung des dualistischen Hierarchismus aus anderem Grunde geschaffen: Ihr Bestreben, den ursprünglichen, nicht a priori konstruierten, nichtrationalen Zugang zum Wesen der Wirklichkeit zu finden, führte sie zur Rehabilitierung uralter Traditionen. Die künstlerischen Phänomene, die vom Standpunkt des universalistischen Hegemonismus als Verfall, Deformation, Unverständnis und Primitivität erschienen, gewannen plötzlich das Statut spezifischer Werte.<sup>16</sup> Die Simplifizierung als die grundlegende Eigenschaft der Peripherität ist fraglich geworden. Dieser Rehabilitationstrend blieb jedoch bei der Axiologie nicht stehen, beschränkte sich nicht auf das Finden mehrerer Typen gleichwertiger Werte. Der Strukturalismus, vor allem die strukturelle Ethnographie schob die Rehabilitierung der Primitivismen um einen Schritt vorwärts.<sup>17</sup> Sie rehabilitierte nicht nur den spezifischen Wert der Expressivität und Simplifikation (Rustikalisierung) des Volksschaffens. Sie zeigte, daß das Volksschaffen einen eigenständigen Schaffensorganismus spezifischer Funktionsstruktur darstellt. Infolgedessen ist zu dem rehabilitierten Ausdruck, Deformation oder Simplizität die Rehabilitierung der sog. Abhängigkeit von entlehnten Vorbildern hinzugekommen. Es zeigte sich, daß es nie um die bloße Passivität, um das passive Erliegen den Vorbildern und Einflüssen gegenüber geht, daß die Richtung

der Wellen der Aktivität nicht nur in eine Richtung – von oben herab und vom Zentrum – geht. Es wurde entdeckt, daß jedes Empfangen von Impulsen mit einer aktiven Auswahl verbunden ist, und noch mehr, daß es der Transformation unterworfen ist: Aber nicht nur der deformativen, für die die irrationalen Motivierungen im Volkscharakter oder der Volkspsyche gesucht wurden. Die Transformation der Impulse erschien als höchst rational – schien die Transformation der Funktionen zu sein. Die strukturelle Ethnologie schuf die Voraussetzungen für die Beseitigung des hierarchischen Dualismus Zentrum-Peripherie deshalb, weil sie die Vorstellung von der Kunst als dem reinen Stilschaffen, der Originalität und Entwicklungsbildung relativisierte. Sie zeigte, daß die Tradition ein spezielles Funktionssystem darstellt, das sich durch die Werte und nicht durch das Maß der Aktivität von der Entwicklung unterscheidet. Es ist ihr deshalb ein anderer Typ des Schaffensvermögens angemessen, des Schaffens, das sich auf die Wertmuster gründet, mit denen die sogenannte Sprachkommunikation arbeitet. Aus fertigen Mustern wählt sie für ihre Bedürfnisse und Zielfunktionen aus. Das Schaffensvermögen verlagerte sich so vom Stilschaffen und der Innovation auf die Auswahl, funktionelle Eingliederung und das Aufrechterhalten der Kommunikation. Und so hörten nicht nur die Formdeformation, die Simplifizierung oder die Tradition sondern auch Synkresis auf als Synonyme der Passivität und Unproduktivität zu erscheinen. Der Weg zur Rehabilitation der Peripherien war eingeschlagen. Sie begannen als spezifische Funktionssysteme mit eigenen Werten und eigenen Typen der Schaffensaktivität zu erscheinen.<sup>18</sup>

Die die Rehabilitation verwirklichende strukturelle Ethnographie griff jedoch in vollem Maße in die Geschichte der Kunst erst in dem Augenblick ein, als die Kunstentwicklung allein zur Relativisierung der Entwicklungskonzeption, des Stils und der Originalität als grundsätzliche Dimensionen des künstlerischen Schaffens reifte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde das expressive, subjektivistische Modell der Kunst mit dem sprachkommunikativen Modell relativiert<sup>19</sup> und gemeinsam damit auch die Tradition als konstituierende Komponente des kunsthistorischen Prozesses anerkannt.<sup>20</sup> So kam es zur prinzipiellen Veränderung in den Grundlagen der kunsthistorischen Disziplin: Die Bindung an die Tradition hörte auf Kennzeichen der Unproduktivität und des Peripheren

zu sein, gelangte direkt ins Innere der Geschichtlichkeit. Der Tradition begann man sogar im Geschichtsprozeß einen größeren Raum als der Entwicklungsinnovation einzuräumen, die auf das konkrete (neuzeitliche) historische Phänomen zurückfiel und im Rahmen der allgemeinen Geschichte in eine sekundäre Position kam. Gleichfalls wurde auch die Beziehung zwischen dem kreativ-expressiven und dem sprach-kommunikativen Modell des Kunstschaffens verkehrt. Infolgedessen hörte das Schaffen auf Grundlage der von vornherein fertigen Komponenten auf als unschöpferische Passivität zu erscheinen und allein dem Kombinieren der Elemente wurde das Statut des funktionellen Synkretismus zugestanden. Und so hörten nicht nur die Tradition und die Simplifikation, sondern auch das eklektische Schaffen auf negative Werte zu sein, sie hörten auf, nur den unproduktiven Sphären zugeschrieben zu sein, sie wurden in das Wesen der Kunst zurückgenommen. Periphere Regionen wurden mit ihrem Präferieren der Traditionalität, mit dem eklektischen Gebrauch fertiger fremder Muster für ihre Bedürfnisse, dem „schmachvollen“ Kombinieren ungleichartiger, nicht stiladäquater Elemente, mit ihrer stilistischen Promiskuität rehabilitiert. Ihnen wurde jedoch nicht nur das Statut der spezifischen, unersetzbaren Werte eingeräumt – das wurde schon durch die strukturelle Ethnographie erreicht. Jetzt wurde die Grundlage des Dualismus von Zentrum und Peripherie selbst beseitigt. Sobald die Tradition, die Kommunikation und der funktionelle Synkretismus als konstituierende Komponenten der Kunst und ihrer Geschichtlichkeit erschienen, verlor sich die Möglichkeit die Zentren und Peripherien substantiell zu unterscheiden. Die Unterschiede zwischen Zentren und Peripherien begannen als relative, die Übergänge zwischen ihnen als kontinuierliche und ihre Beziehungen und Identität als historisch veränderliche zu erscheinen. Zwischen zentralen Zentren und peripheren Peripherien existiert eine vielstufige Pyramide sekundärer, tertiärer und weiterer Zentren (die in Beziehung zu höheren Sprossen der Pyramide peripher, aber gegenüber niederen vermittelnde Zentren sind) bis zur Menge verschiedener Typen von Randgebieten, die sich in Bezug zu den Zentren und zu sich selbst unterscheiden. Im Angesicht dieser Unterschiede ist es höchst aktuell eine spezifizierte Typologie der Zentren und Randgebiete zu schaffen und ihre innere Struktur zu rekonstruieren. Aber obwohl diese Typologie gebraucht wird und sogar

eine notwendige Voraussetzung der historischen Erforschung der Beziehungen der Zentren und Peripherien ist, ist streng genommen die Beziehung der Zentren und Peripherien letztenendes historisch ad hoc zu erforschen. Nicht nur die Zentren des Geschehens wechseln historisch, auch ihr Charakter wechselt und in Abhängigkeit von der konkreten sozialhistorischen Struktur wechselt auch die Beziehung der Zentren und nicht-zentralen Gebiete. Von irgendeiner überzeitlichen Beziehung zwischen Zentren und Peripherien zu sprechen, ist, so nehme ich an, unberechtigt. Das schließt allerdings nicht das Bemühen aus, ein Modell dieser Beziehungen zu schaffen, aber auch das wird nicht singular bleiben können. Es wird sich um eine Modelltypologie handeln müssen, die versuchen würde nicht nur die Grundtypen der Zentren und Peripherien zu rekonstruieren, sondern auch die grundlegenden Modellsituationen ihrer Beziehungen.

Die Unterschiede zwischen den Brennpunkten des Geschehens und den Bereichen außer ihnen existieren, auch wenn sie relativ sind. Man kann sie jedoch nicht – wie die Veränderungen in den einzelnen Grundlagen der historischen Kunstwissenschaft zeigten – axiologisch und substanzialistisch bestimmen. Die Unter-

schiede in der schöpferischen Initiative und in den Typen des Schaffensvermögens, im Verhältnis zu den Brennpunkten und in Bezug zum eigenen Umfeld existieren unbestreitbar. Es scheint jedoch, daß sie eher funktionell klassifiziert werden müssen. Die funktionale Bestimmung des Statuts des nichtzentralen Gebiets ermöglicht die typologische Unterscheidung verschiedener Typen von Randgebieten, und es schließt sich nicht einmal die Tür vor ihren historischen Veränderungen. Ich denke, daß das wichtigste, zu dem sich die Kunstgeschichtsschreibung in dieser Frage durcharbeitet, weniger das ist, daß sie die sog. Peripherien für spezifische Phänomene und eigenständige Werte anerkannte, als eher das, daß sie sich bewußt wird, daß ohne Peripherien die Kunstgeschichte undenkbar ist. Nicht allein im kunsthistorischen Prozeß spielen sie eine spezifische Rolle, sondern sie beanspruchen die überwältigende Mehrheit des kunsthistorischen Terrains. Und das deshalb, weil die Peripherie kein Synonym für Unproduktivität ist und die Kommunikation kein Gegensatz zur künstlerischen Kreativität.

*Deutsch von Kuno Schumacher*

<sup>1</sup> Die ursprüngliche slowakische Fassung der Studie wurde in der Zs Romboid 1987, Nr. 12, S. 53–60 veröffentlicht.

<sup>2</sup> Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art Budapest 1969: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, I–III. Budapest 1972.

<sup>3</sup> XXVI<sup>th</sup> International Congress of the History of Art, World Art: Themes of Unity in Diversity, Abstracts. Washington, DC, 10–15 August 1986.

<sup>4</sup> VAYER, L.: Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte – Situation des Problems in „Mitteleuropa“. In: Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès. T. I., S. 19–29. Auf den Zusammenhang zwischen der Problematik Zentrum-Peripherie und dem Verständnis der kunsthistorischen Entwicklung verwies im Rahmen der Geschichte der tschechischen Kunstgeschichtsschreibung HOROVÁ, A.: K pojetí vývoje v českém dějepis umění 30. let. In: Estetika XXII (1985) 3, S. 158–169. Dieselbe: Náznaky nové orientace ve třicátých letech. In: Kapitoly z českého dějepis umění II. Praha 1987, S. 265–272.

<sup>5</sup> Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style, Session I. In: Abstracts of the XXVI<sup>th</sup> International Congress, S. 5 ff.

<sup>6</sup> BIALOSTOCKI, J.: Some Values of Artistic Peripheries. In: Abstracts of the XXVI<sup>th</sup> International Congress, S. 7.

<sup>7</sup> Ebenda.

<sup>8</sup> Der Problematik Zentrum und Peripherie widmete sich die erste Sektion: Dissemination und Assimilation des Stils, die Enrico Castelnovo gemeinsam mit Vadime Elisseeff leitete, siehe: Abstracts, XXVI<sup>th</sup> International Congress, S. 5.

<sup>9</sup> Storia dell'arte italiana (hrsg. v. G. PREVITALI, F. ZERI). Torino 1979<sup>1</sup>. Ich stütze mich auf die deutsche Ausgabe: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Berlin 1987. Kapitel: Zentrum und Peripherie, in: Ebenda, Bd. I, S. 21–91.

<sup>10</sup> Ebenda, Bd. I, S. 23.

<sup>11</sup> LANZI, L.: Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Florenz 1792, 1809 (komplette 5-bändige Ausgabe).

<sup>12</sup> Italienische Kunst, Bd. I, S. 30.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>13a</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>14</sup> VAYER, L.: a. a. O. S. 26.

<sup>15</sup> Zur Kritik dieser Auffassung siehe: RICHTER, V.: Raně středověká Olomouc, Praha–Brno 1959, S. 163. CHADRABA, R.: Influence ou antithèse?, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XIX–XX, 1970–1971 14–15, S. 33–45. Über das Verständnis des Einflusses siehe auch: HERMEREN, G.: Influence in Art and Literature, Princeton 1975. BAKOŠ, J.: O vplyve v umení, in: Romboid 1980, Nr. 11, S. 72 ff.

<sup>16</sup> Eine deutliche Rehabilitation des Rustikalisierens formulierte

schon im Jahre 1933 ŠTECH, V. V.: Rustikalisierung als Faktor der Stilentwicklung, in: Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, Stockholm 1933. Darüber näheres bei HOROVÁ, A.: a. a. O., S. 162. K pojetí vývoje.

<sup>17</sup> Verdienst hat dazu vor allem P. Bogatyrev. Siehe BOGATYREV, P.: Souvislosti tvorby, Praha 1971. Darüber auch BAKOŠ, J.: O vplyve v umení, a. a. O. S. 76–77. Die Bedeutung Bogatyrevs in diesem Zusammenhang stellte auch. A. Horová fest. HOROVÁ, A.: a. a. O., S. 165.

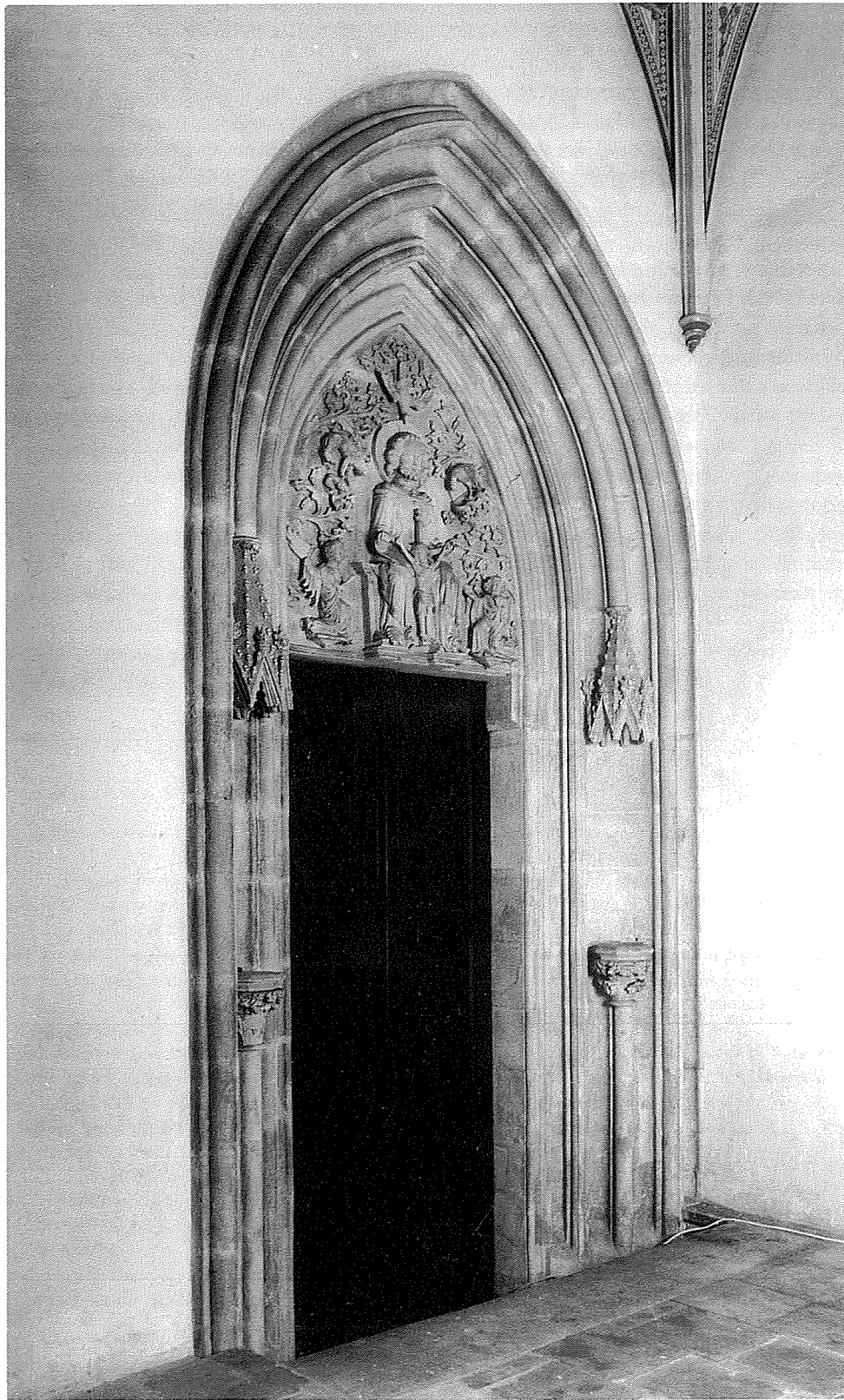
<sup>18</sup> Aus dieser neuen Sicht unternahmen die kunsthistorische Erforschung der mittelalterlichen Kunst in der Slowakei die tschechischen Mediävisten J. Krása, V. Dvořáková und K. Stejskal. Darüber siehe BAKOŠ, J.: Dejiny a koncepcia stredovekého umenia na

Slovensku, Bratislava 1984, S. 260 ff. Derselbe: Český dejepis umenia a Slovensko, in: Umění XXXIV, 1986, S. 217–219.

<sup>19</sup> BARTHES, R.: From Work to Text, in: Art after Modernism, New York 1984, S. 169 ff. GOMBRICH, E. H.: Expression and Communication. In: ders.: Meditation on a Hobby Horse and other essays on the Theory of Art, London–New York 1963, S. 56 ff.

<sup>20</sup> Dazu ausführlicher BAKOŠ, J.: Dejinná súvislosť umeleckých diel. In: Umění XXIX 1981, S. 110 ff. Derselbe: Umeleckohistorické koncepcie tradície, in: Literárna a literárnomúzejná tradícia, Dolný Kubín–Nitra 1980, S. 85–109.

Zájemcov o slovenské resumé štúdie Jána Bakoša odkazujeme na jej skrátenú verziu v slovenčine, ktorú publikoval časopis Romboid 1987, č. 12, s. 53–60.



## Menší severný portál bratislavského dómu a jeho sochárska výzdoba

JURAJ ŽÁRY

Už len málokto z Bratislavčanov a ešte menej početných cudzích návštevníkov najdôležitejšej sakrálnej pamiatky Bratislavy vie, že okrem hlavného, polkruhového gotického portálu sa na severnej strane chrámovej lode zachoval i starší, východnejšie situovaný portálik. Jeho mimoriadnu umeleckohistorickú cenu umocňuje fakt, že pochádza ešte z počiatočnej, nie celkom objasnenej fázy stavebného vývoja dnešného kostola.<sup>1</sup> Pred očami okoloidúcich ho dnes ukrýva – a zároveň pred zhubným pôsobením vonkajšieho prostredia už oddávna ochraňuje – neskorogotická kaplnka sv. Anny, dodatočne pristavaná k dómu zo severnej strany koncom 15. storočia.<sup>2</sup> Dá sa dnes do nej vojsť len z chrámoveho interiéru<sup>3</sup> práve cez spomenutý malý portál, situovaný v úrovni stredového klenbového travée, teda približne v polovici severného múru lode, a obrátený svojim vonkajším, výpravným kamenným ostentím do niekdajšieho exteriéru, teda dovnútra kaplnky. Lepšie povedané malo by sa vchádzať, pretože kaplnka sv. Anny, odkiaľ navyše vedú schody do podzemných priestorov krypty s náhrobkami významných osobností cirkevného a kultúrneho života Bratislavy, ostáva už dlhé roky nedostupná, zatarasená absurdnou bariérou byrokratického dozoru. Vysoké umelecké hodnoty severovýchodného portálu, vytvorené kedysi stredovekými kamenármi pre obyvateľov mesta, ostávajú tak dodnes verejnosti utajené, zbavené zmysluplnej komunikatívnosti.

Menšie rozmery severovýchodného portáliku – ktorý mal kedysi usmerňovať priamo do centra trojloďového laického priestoru jeden z hlavných prúdov obyvateľov

stredovekého mesta, napájajúci chrám zo severu – vôbec nejdú na úkor jeho umeleckých kvalít. V pomere k celku severnej steny kostola dosť úzky vchod portálu akoby bol odozvou na výzvu evanjelistu Matúša (7, 13–14): „Vchádzajte tesnou bránou; lebo priestranná brána a široká cesta vedie do zatratenia a mnohí ňou vchádzajú; ale do života vedie tesná brána a úzka cesta, a málo je tých, ktorí ju nachádzajú“<sup>4</sup>. Vyše troch metrov vysoký a len necelého poldruha metra široký vchodový otvor lemuje náročne rozčlenený, zato však kompaktný architektonický rámec.<sup>5</sup> Jeho lievikovité, dovnútra sa zužujúce a nad nízkymi soklami bohato profilované kamenné ostentenie sa nad prevýšeným reliéfnym tympanónom zalamuje v elegantných, strmých, lineárne multiplikovaných krivkách do končitého oblúka. Len v strednej časti – približne v polovičnej výške – je prerušené, respektíve obohatené nevysokými, dosť širokými baldachýnovými nikami, určenými pre plastiky. Zhora výklenky vymedzujú ihlancové oktogonálne striešky baldachýnov, osadené viac-menej v úrovni nadpražia, zdola zasa kalichovité listové hlavice podstavcov s krycimi doskami. Na nich pôvodne stáli alebo len mali stáť sochy svätých<sup>6</sup> ako imanentná zložka portálového umeleckého celku a komplementárna súčasť obsahového zmyslu reliéfného výjavu v tympanóne. Zachoval sa podobne ako portálový rámec takmer intaktne a zobrazuje sv. Trojicu v osobitom ikonografickom variante Trónu Božej milosti (nem. Gnadenstuhl, lat. Thronum gratiae).

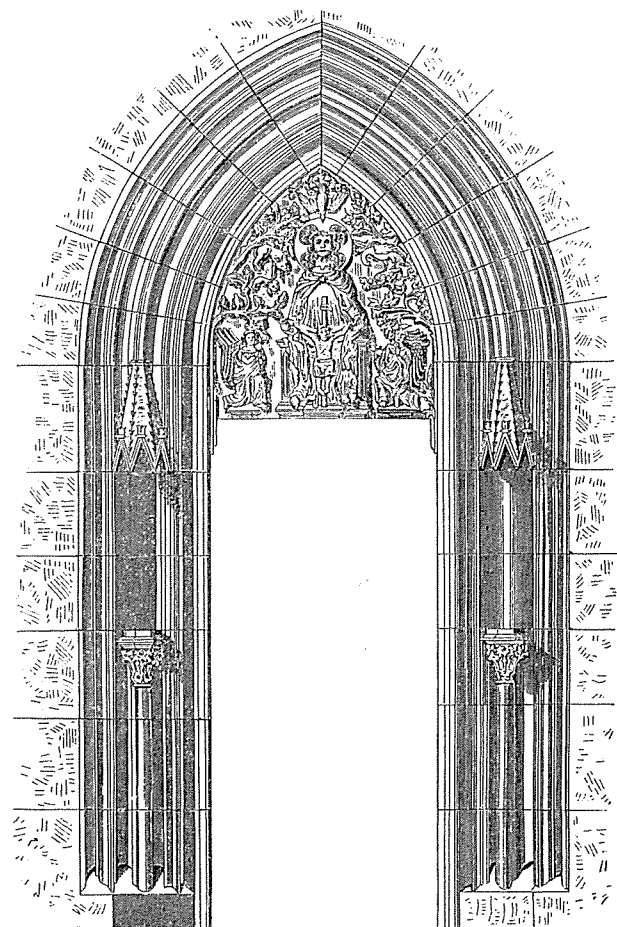
Táto štrukturálna zostava – akokoľvek prehľadná a zbavená tvaroslovnej zložitosti – evokuje podmanivý obraz katedrálneho portálu, tak ako sa vytvoril vo francúzskej kolíske gotického umenia, aby následne oplodňoval umelecký vývoj v celej latinskej kresťanskej

*Menší severný portál bratislavského dómu. Prelom tridsiatych a štyridsiatych, alebo štyridsiate roky 14. storočia. Foto I. Kostroň*





Neskorogotická kaplnka sv. Amy na severnej strane dómu. Foto J. Žáry

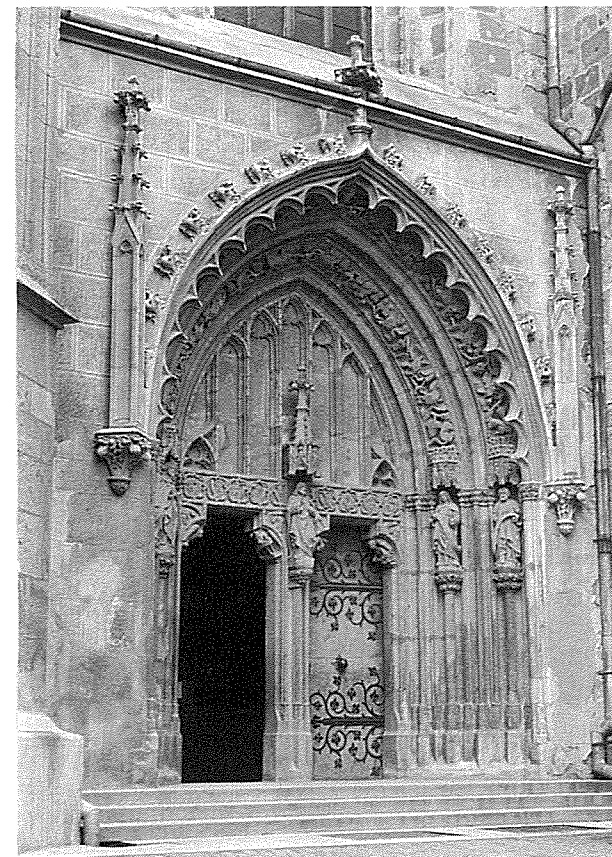


Náčrt menšieho severného portálu, vyhotovený roku 1880 Imre Henszlmannom

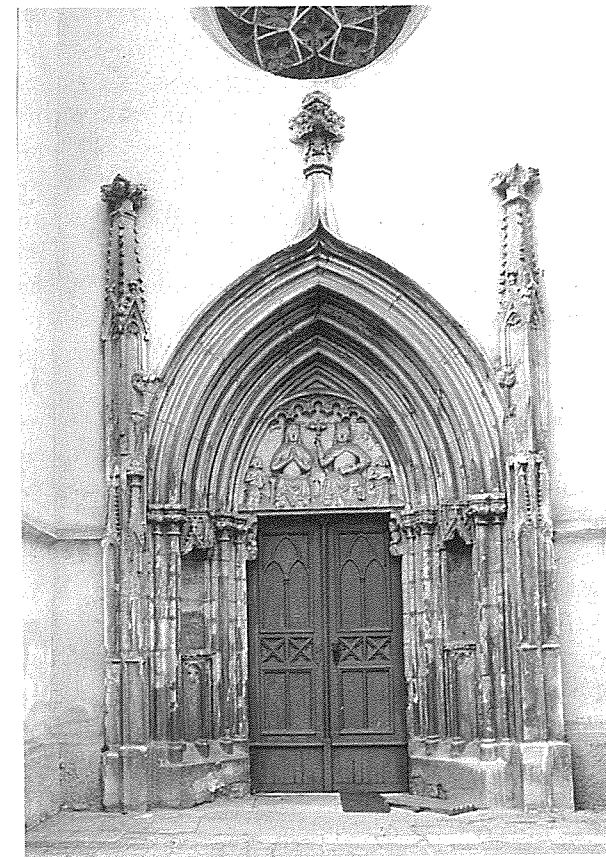
Európe. Ako typický katedrálny prvok, i keď modifikovaný značnou mierou zjednodušenia, bez nadmerného figuratívneho bohatstva, prebujnenej rastlinnej výzdoby a vystupňovaného architektonického dekoru (fiály, vimperky, bočné tabernakulá, krížové kytice atď.), ho niekoľko ráz aplikovali aj v kontexte menej náročných stavieb nekatedrálneho typu – mimo imanentných, geneticky už vzdialených a zložitých štruktúralno-typových súvislostí – aj na Slovensku, teda v periférnej oblasti akčného rádia západnej kresťanskej kultúry. Zjednodušený katedrálny typ portálu tu v nových podmienkach nadobudol jednak sám osebe, jednak v súhre s redukovanou architektúrou – uprednostňujúcou nečlenenú obnaženú stenu, umelecky sústredenou na oltárny priestor presbytéria a dopĺňanou ostatnými, stále väčšími sa emancipujúcimi umeleckými druhmi – charakter či úlohu zástupného prvku, nositeľa

modifikovanej katedrálnej myšlienky v zmysle stavebno-typovom i obsahovo-významovom.<sup>7</sup>

Bratislavský portál je akiste najstarším zachovaným príkladom tohto typu – charakteristického baldachýnovými výklenkami pre sochy v ostení – nielen na Slovensku, ale v rámci celého stredovekého štátneho kontextu Uhorska, vrátane Sedmohradska. Popredné postavenie gotického umenia Slovenska, čiže Horného Uhorska, kde sa nachádzala i väčšina bohatších kráľovských miest v uhorskom štáte už v 14. storočí, dokladajú potom i ďalšie podobné, na vzdialenú katedrálnu tradíciu nadväzujúce portály zo sklonku 14. storočia, zachované v Hronskom Beňadiku (západný portál benediktínskeho opátskeho kostola), v Hlohovci (západný portál farského kostola sv. Michala arch.) a v Spišskej Novej Vsi (južný portál farského kostola Nanebovzatia P. Márie).<sup>8</sup> Na začiatku nasledujúceho



Hlavný portál benediktínskeho obátskeho kostola v Hronskom Beňadiku. Koniec 14. storočia. Foto T. Leixnerová



Hlavný portál farského kostola Nanebovzatia P. Márie v Spišskej Novej Vsi. Koniec 14. storočia. Foto T. Leixnerová

storočia to potom mali byť nádherné portály košického dómu a františkánskeho kostola, ktoré sa opäť osobitým spôsobom navrátili k niekdajšiemu bohatstvu katedrálnej tradície veľkolepých slávobrán z troch strán chrámu, aby ju obohatili a inovovali nápaditými variabilnými riešeniami, predstavujúcimi nemalý tvorivý prínos do širokého spektra poparlerovského umenia v strednej Európe.<sup>9</sup>

Z centrálnych oblastí uhorského stredovekého štátu a podobne aj z oblasti Sedmohradska poznáme z 2. polovice 14. storočia len ojedinelé príklady analogického portálového typu, ktorý redukovane zúročil katedrálne dedičstvo: v Sedmohradsku, na dnešnom rumunskom území, je to západný a južný portál farského kostola v Sibiu (Hermannstadt, Nagyszeben) a v dnešnom Maďarsku ide len o hlavný južný portál farského kostola Blahoslavennej P. Márie na Budíne (Buda, Ofen), datovaný do šesťdesiatych alebo sedemdesia-

tych rokov 14. storočia. Po stavebno-typovej stránke nadviazal na západný portál kostola sv. Vavrinca v Norimbergu a po formálno-štyľovej stránke svojej sochárskej výzdoby – sústredenej na reliéf Smrti P. Márie v štítovom poli – na širšiu juhonemeckú tradíciu 2. a 3. štvrtiny 14. storočia.<sup>10</sup>

Na umeleckohistorickej hodnote menšieho severného portálu bratislavského dómu má popri typovo-štruktúralnej stránke a tvarovej dokonalosti architektonického riešenia detailov i celku – pôsobiaceho vznešeným dojmom vystupňovanej elegancie – levý podiel jeho prevýšený tympanón. Pokrýva ho celistvý figurálno-plastický, stredne vysoký reliéf, ktorý je dosť ojedinelý nielen v našom pamiatkovom materiáli 14. storočia, ale sa radí do čela vzácných, málo početných kameňosochárskych diel spomenutého obdobia v celouhorskom kontexte. Niet sa preto čo diviť záujmu maďarských historikov umenia o reliéf i jeho portálový rámec,

umocnený ešte dosť dôležitým miestom bratislavského halového trojlobia v umeleckom vývoji stredo-východnej Európy. Čiastočne nové, od maďarskej literatúry odlišné situovanie a vročenie portálu a jeho nadradeného architektonického rámca, prehodnotenie stavebno-historických okolností jeho genézy, štýlových predpokladov, morfológicko-formálnej a ikonografickej stránky, snáď portál v tomto príspevku konkrétnejšie začlenia do zložito prepletených vzťahov stredoeurópskeho umeleckého diania 2. štvrtiny 14. storočia. Z tesnejšieho spojenia s ním vyplývajúce ranejšie datovanie bratislavského portálu povedie potom k hypotetickému zornému uhlu pohľadu, sčasti odlišnému od doterajšieho bádania. V dôsledku toho sa takisto bude problematizovať ustálené miesto bratislavského halového chrámu, aké mu v tradičnom kontexte umenia Uhorska 2. polovice 14. storočia prisúdili maďarskí historici umenia.<sup>11</sup>

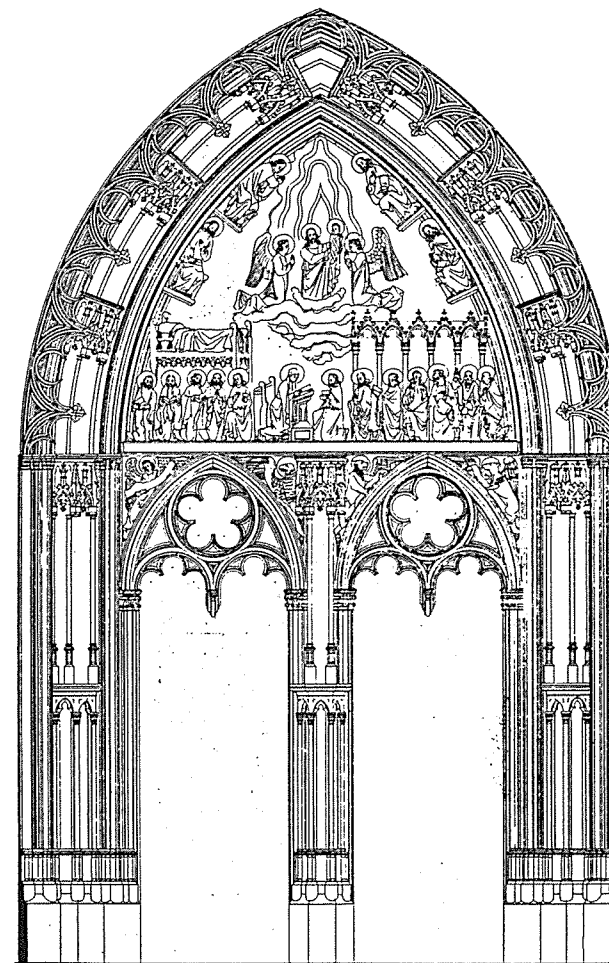
Vcelku sa však dá povedať, že umeleckohistorická literatúra, predovšetkým maďarská, sa bratislavskému portálu a najmä jeho reliéfnej výzdobe venuje zväčša len zbežne, i keď ho ako dôležité dielo nezabúda spomenúť v žiadnej zo svojich prehľadných štúdií, či v rámci svojich syntetizujúcich umeleckohistorických publikácií. Stručnosť, povrchnosť zaujatia má akiste aj tú príčinu, že maďarskí i naši umenovedci majú oddávna k dispozícii dôsledné pozitivistické spracovanie bratislavského portálu z pera maďarského, z východného Slovenska pochádzajúceho priekopníka uhorskej umenovedy Imre Henszlmanna, ku ktorému zdanlivo niet čo dodať. Henszlmann portál správne, i keď len približne datoval 14. storočím a docenil ho tak ako sa patrí vo svojom vari najvýznamnejšom knižnom diele o gotických umeleckých pamiatkach Uhorska, ktoré skutočne dodnes nestráca ako prameň poznatkov svoju aktuálnosť. Portál sa mu v rámci bratislavského dómu stal sám osebe predmetom sústredného popisného záujmu, v hraniciach súvekých možností vyčerpávajúco dokumentujúceho predovšetkým jeho vonkajškovú podobu.<sup>12</sup>

V nasledujúcom, vyše storočnom toku maďarskej umeleckohistorickej spisby sa potom tieto poznatky obohatili len nepatrne. Išlo predovšetkým o korekcie súvisiace s upresňovaním štýlových filiácií a datovania, za pomoci ktorých sa najstarší portál bratislavského dómu stával predovšetkým dokladom, či jedným z argumentov globálnej centralistickej predstavy umeleckého obrazu Uhorska v 14. storočí, založenej na

etatickej premise identity dejín umenia s dejinami štátu a zdôrazňujúcej sprostredkujúcu úlohu štátnomocenského centra pre celú krajinu.<sup>13</sup> Spolu s kryštalizovaním nových pohľadov na vývin stredovekého umenia Uhorska, idúcim ruka v ruku s premenami koncepcií a metodických prístupov, sa aj bratislavský portál v maďarských prácach zaradovať do meniaceho sa, rozlične štruktúrovaného, vždy však celoštátne podmieneného uhorského umeleckého celku.<sup>14</sup> Ako ukázal Ján Bakoš, sprvu sa táto etatická doktrína – z maďarského hľadiska prirodzená a pochopiteľná – stále väčšmi upevňovala poukazmi na jednotu celouhorskeho pamiatkového materiálu, na primárne väzby regionálnych okruhov k budínskemu, alebo k inému stredouhorskému (maďarskému) centru, aby sa zasa neskôr v súvislosti s objektívnejšími vedeckými prístupmi naopak v svojej konzistencii uvoľňovala postupne odkrývanými nezávislými väzbami a samostatnými interakciami „okrajových“ oblastí a ich mestských stredísk so širším stredoeurópskym rámcom.<sup>15</sup>

Halovú prestavbu bratislavského dómu s jeho prvotným reliéfnym portálom situoval však konkrétnejšie do kontextu uhorského stredovekého umenia, a síce do obdobia 2. polovice, resp. do konca 14. storočia až v polovici päťdesiatych rokov László Gerevich.<sup>16</sup> Vychádzajúc z téz o primárnom význame dvora a *dvorskofeudálneho štýlu* pre mestské prostredie a o iniciátorskej prioritě budínskej stavebnej huty v Uhorsku ako jednej z najpokročilejších už od 13. storočia, bratislavský reliéf portálu i hlavný bratislavský chrám nepriamo podradil – ich datovaním a začlenením za hlavné budínske pamiatky – predovšetkým rovnako halovo prestavovanému farskému kostolu Blahoslavennej P. Márie na Budíne s jeho juhozápadným, spolu s kostolom regotizáciou značne znehodnoteným portálom. Fragmentárny reliéfny tympanón budínskeho portálu s výjavom Smrti P. Márie označil Gerevich – napriek jeho zjavne nižším kvalitám v porovnaní s bratislavským tympanónom – za najvýznamnejšie kameňsochárske dielo 14. storočia v Uhorsku a pripísal ho spolu s prestavbou kamenárskemu majstrovi Jánovi, autorovi kráľovskej kaplnky budínskeho hradu, čím budínsky kostol priamo začlenil do dvorského tvorivého okruhu.<sup>17</sup>

Logika vzťahu závislosti periférneho mesta štátu od hlavného mesta – sídla kráľovskej moci – sa tu však znásobene petrifikovala nielen asociáciou dvorská halová stavba v Budíne – halová stavba v Bratislave, ale aj nepriamym poukázaním na typologickú príbuznosť,



Rekonštrukcia hlavného juhozápadného portálu farského kostola Blahoslavennej P. Márie v Budíne. Šesťdesiate alebo sedemdesiate roky 14. storočia

ako aj na analógiu štýlového charakteru reliéfnej výzdoby portálov oboch stavieb; zatiaľ, čo sochársky charakter budínskeho tympanónu špecifikoval Gerevich, ktorý sa mohol oprieť o práve vydanú vynikajúcu monografiu budínskeho kostola od Józsefa Csemegiho,<sup>18</sup> ako syntézu tradičného juhonemeckého, dekoratívne vyumelkovaného kaligrafického štýlu s novými realistickými tendenciami, bratislavský portál mal podľa neho ostať obmedzený len na inšpiráciu prvou, v 2. polovici 14. storočia už trochu konzervatívnu zložkou, skonkrétňenou do tzv. *rottweilského štýlu*. Takto charakterizovaný umelecký prejav reliéfu bratislavského portálu, stelesňujúci v neskorom období, ktoré mu bolo neprávom vymedzené, tak trochu prekonané rezíduá minulosti, sa tak, prirodzene, dostal do podradného postavenia voči portálu hlavného chrámu štátne-



Čirkevný otec z tympanónu hlavného portálu farského kostola v Budíne. Repro T. Leixnerová

ho centra, ktorý – zodpovedajúc svojmu rangu dvorského stavebného podujatia a z neho vyplývajúcej premisy o iniciátorskej úlohe – mal reagovať ako prvý na progresívne realistické črty parlerovského umenia.<sup>19</sup>

Gerevichovo vcelku etaticko-centralistické hľadisko, i keď v svojom centralizme už podstatne zmiernené a uvoľnené sa viac-menej stalo aj odrazovým mostíkom poslednej, mimoriadne obsažnej syntézy dvojdielných dejín stredovekého uhorského umenia v rokoch 1300–1470,<sup>20</sup> kde sa bratislavským portálom stručne zaoberali až traja názorovo nie celkom zjednotení spoluautori: Tünde Wehli, Géza Entz a Ernő Marosi. Prvá z nich spracúva tematicko-ikonografické motívy v uhorskom umení spomenutého obdobia v kumulatívnom prehľade tak trochu izolovanom od širších kultú-

vo-funkčných a významových okolností. Osobitý, v súvekom uhorskom umení ojedinelý „bolestný“ variant bratislavskej sv. Trojice eviduje nie celkom výstižne – neberúc do úvahy jeho mysticko-eschatologický podtext, súvisiaci aj s druhým patrónom bratislavského dómu v najsv. Salvátorom – v rámci tematického okruhu pašiových cyklov, čím zastiera jeho skutočný zmysel.<sup>21</sup>

Další dvaja spomenutí autori sa bratislavskému portálu i dómu venujú v kapitole *Stredoeurópsky štýl okolo 1350/60–1390* a začleňujú ich tak do obdobia, znamenajúceho podľa ich mienky zhodnej s názormi starších generácií maďarských historikov umenia jeden z vrcholov tvorivého vypätia uhorského stredovekého umenia. Malo k nemu dôjsť po určitej stagnácii v 1. polovici 14. storočia vďaka tvorivému vypätiu dvorského umenia v druhej polovici vlády Ľudovíta Veľkého z Anjou, keď sa malo rovnocenne zaradiť do stredoeurópskeho umeleckého kontextu a prispieť do neho osobitým tvorivým podielom, analogickým prínosu okolitých krajín na čele s Čechami Karla IV.

Géza Entz, autor pasáže o architektúre v období 1350–1390, zaraďuje v rámci svojho latentného etaticko-centralistického hľadiska stať o stavebnom umení Bratislavy podobne ako Henszlmann až za Sopron, zároveň však podčiarkuje analogickosť rozkvetu oboch miest v 14. storočí.<sup>22</sup> Budovanie halového gotického chrámu v Bratislave, spolu s jeho menším severným portálom, predstavujúcim najstaršiu datovateľnú tvaroslovnú súčasť kostola, situuje v súlade so svojou predchádzajúcou monografiou gotickej architektúry Uhorska a so staršou maďarskou literatúrou až do 2. polovice 14. storočia, tak ako to zodpovedalo proklamovanej logike ustálenej predstavy celouhorskeho umeleckého vývoja na čele so stavebnými pamiatkami Budína.<sup>23</sup> Reliéf bratislavského portálu charakterizuje Entz v Gerevichových stopách ako priamu citáciu tzv. *švabsko-rottweilského* (juhonemeckého) štýlu a zároveň ako doklad juhonemeckých súvislostí vtedajšej stavby.<sup>24</sup>

Naproti tomu Ernő Marosi v podkapitole o štýlových tendenciách kamenárskeho umenia upresňuje formálno-štýlový charakter bratislavského reliéfu tým, že ho uvádza do súvislosti so staršou vrstvou rottweilských sôch. Zároveň sa však usiluje uvoľniť ho z tesnej, priamej väzby s nimi; zdôrazňuje izolovanosť formálnoslohového chápania reliéfu „napriek jeho vysokým kvalitám“ a kompozičnú paralelu bratislavskej sv.



Reliéf s Trónom milosti zo špitála vo Würzburgu (Mainfränkisches Museum Würzburg). Okolo 1350. Repro T. Leixnerová

Trojice zobrazenej na tympanóne nachádza v jednom franskom reliéfe, pochádzajúcom zo špitálneho kostola vo Würzburgu.<sup>25</sup> Marosi tak dospieva k značne decentralizovanému stanovisku, čiastočne odlišnému od svojich spoluautorov a najmä od starších historikov umenia predchádzajúcej generácie na čele s László Gerevichom. V súvislosti so svojím úsilím o maximálne objektívny, nepredpojatý pohľad, ku ktorému Marosi postupne dospieval už vo svojich početných starších prácach,<sup>26</sup> sa tak reliéf bratislavského portálu síce uvoľnil z vnútrouhorských väzieb, predsa však ostal v putách tradičného časového určenia spolu so svojím širším, halovo koncipovaným architektonickým kon-

textom. Počiatky bratislavského dómu a jeho najstaršieho portálu tak zotrvali v medziach tradičného časového určenia, ako aj v zdanlivo petrifikovaných súradniciach globálneho nazerania na vývin uhorského umenia 2. polovice 14. storočia, ostali zapojené ako dôležitá súčasť do pertraktovanej logiky vnútrouhorskeho vývoja v období 2. polovice vlády Ľudovíta Veľkého z Anjou. Tu sú korene latentného rozporu medzi prehlbovaným decentralizovaným stanoviskom k umeniu „okrajových“ regiónov a staronovým datovaním niektorých architektonicko-umeleckých diel vrátane bratislavského dómu a jeho menšieho severného portálu, nepriamo stále podmienených budínskymi výdobytkami na čele s dielami dvorského objednávateľského okruhu, rozpor vyplývajúci zo zachovania ustáleného datovania bratislavskej pamiatky v rámci tradičnej periodizácie konzervatívnejších starších maďarských historikov umenia.

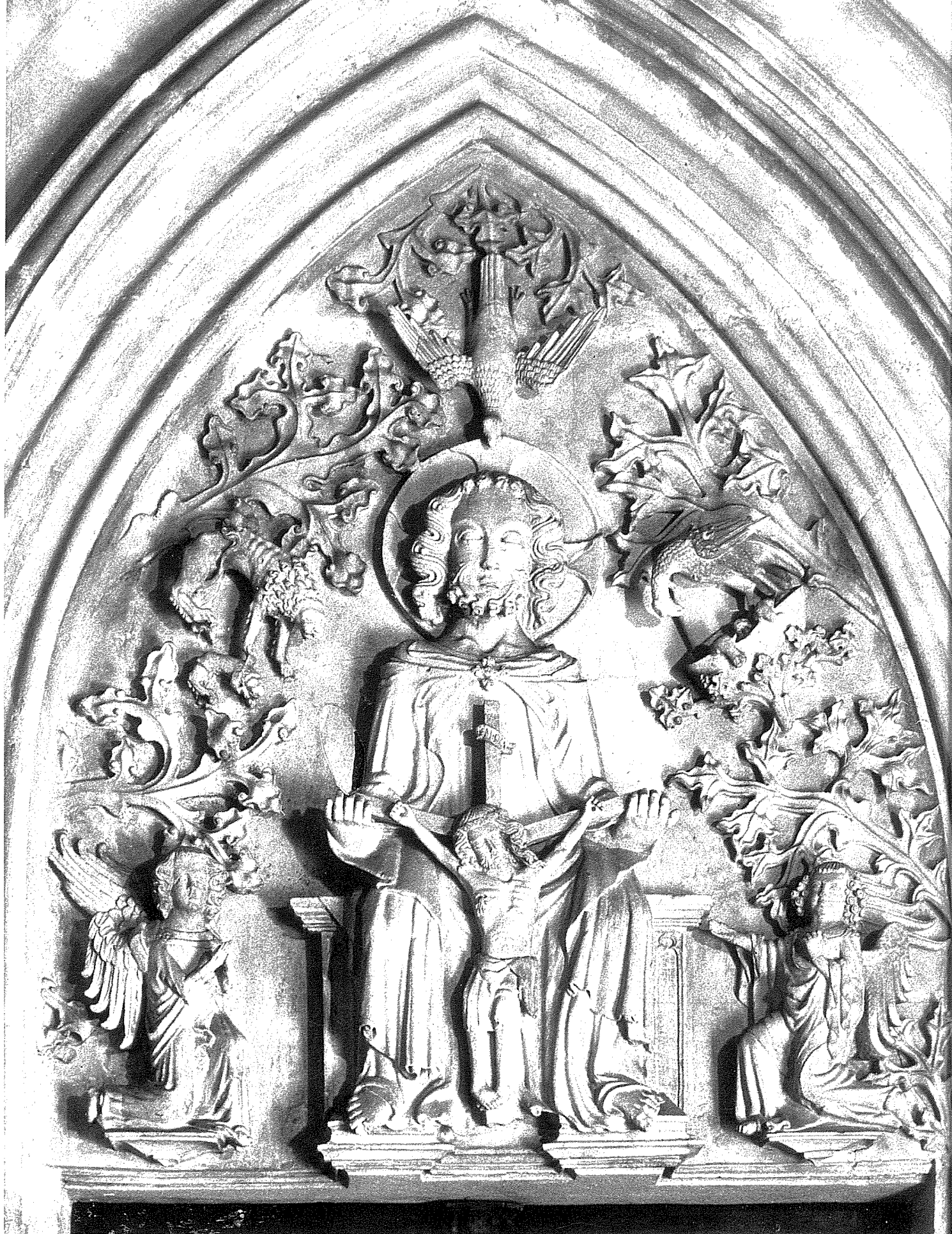
\*

Každá zo zložiek portálu – štýlový charakter tvaroslovia architektonického rámca, profilácie bočných ostení a archivoly, sochárskej výzdoby tympanónu, jej ikonograficko-typologické okolnosti – ako aj širšie súvislosti stavebnohistorického vývoja dómu svedčia o potrebe podstatne ranejšieho datovania portálu i počiatkov chrámu budovaného na halovom pláne. Náročné dekoratívno-plastické a ikonografické riešenie severného portálu bratislavského dómu ohlasuje pritom viac ako len skromné umelecké ambície a pomerne komplikovanú tvár bratislavského meštianskeho publika a poskytuje vzácnu príležitosť priblížiť sa k svetu jeho predstáv. Neveľké, k monumentálnemu priestoru zamýšľaného kostola trochu poddimenzované rozmery portálu by zasa mohli signalizovať hranice jeho obmedzených možností, keby sme nemuseli rátať so skutočnosťou, že sa akiste už od počiatku počítalo pri stavbe dómu s viacerými bočnými portálmi, ako aj so spomínanou možnosťou zámerného uskromnenia z duchovnoideových príčin.<sup>27</sup>

Čoskoro, len niečo vyše polstoročia po svojom vzniku, stráca totiž menší severný portálik dočasnú úlohu hlavného a dovtedy jediného vchodu v narastajúcich obvodových múroch postupne, už od začiatku 14. storočia prestavovaného bratislavského chrámu v prospech nového, dodnes fungujúceho hlavného, polkruhovito ukončeného severného portálu. Vybudovali ho začiatkom 15. storočia o dve polia západnejšie, hneď pri

hlavnom múre mestského opevnenia, ku ktorému bratislavský dóm priliehal svojou západnou časťou. Stalo sa tak akiste aj z toho dôvodu, aby sa odľahčil vedľajší menší, východnejšie situovaný portál, o ktorom je tu reč, a rozšírila sa vchodová kapacita na frekventovanejšej severnej strane dómu.<sup>28</sup> Vzhľadom na špecifickú urbanistickú konšteláciu starej Bratislavy i na osobité umiestnenie jej farského a súčasne kapitulskeho chrámu na juhozápadnom okraji historického jadra mesta sa totiž davy patriciov, mešťanov a chudoby spolu s členmi kapituly hrnuli ku kostolu predovšetkým zo severnej strany cez Kapitulskú ulicu. Z oboch strán ju lemovali domy kanonikov, bratislavského prepošta a ústila priamo pred dóm – obklopený kedysi cintorínom – spolu s prilahlým pásom mestských hradiel, prebiehajúcich v týchto miestach priamočiario severojužným smerom.<sup>29</sup>

Vysoké a dosť hlboké lievikovité ostenie menšieho severného portálu bratislavského dómu, s bohatou profiláciou, sa ešte vyznačuje určitou expresívnou vertikálnou doznievajúceho poklasického štýlu, zároveň sa však na ňom dajú pozorovať náznaky kompromisu s umiernennejším, plastickejšim a proporčne vyrovnanejším prístupom. Základom osnovy sú hruškové prúty – z nich vnútorný dokonca trojitý, zložený z troch zdobnených subtilných, radiálne nasmerovaných hruškových profilov – prebiehajúce bez prerušenia od nízkeho sokla do strmo lomenej archivoly.<sup>29a</sup> Vertikálnu dynamiku podstatnejšie nepribrzďujú ani baldachýnové výklenky, ktoré prerušujú stredový valcový prút s postrannými výžľabkami a zaberajú celú ich šírku. Ich vysoké, strmo naklonené polygonálne striešky, charakteristické pre 2. štvrtinu 14. storočia,<sup>30</sup> pokrýva na hranách množstvo drobných krabov. Naspodku sú prelomené strmou kľukatkou nahustených, bohato profilovaných vimperkov so striedajúcimi sa väčšími a menšími krížovými kyticami, ukončenými drobnými ihlancami. Trojuholníkové výrezy vimperkov sú znútra lemované ažúrovými kružbami. Táto subtilná štíhlosť do výšky pretiahnutých baldachýnov a ich drobnopisných súčastí, svedčiacich o mimoriadnej pozornosti ku kamenárskemu detailu, je v rovnakom súlade s vertikalizujúcou štruktúrou portálového celku ako štýlový charakter reliéfného výjavu v tympanóne. Mätko zaoblené vpadliny bočných baldachýnových výklenkov navyše zakrývali alebo mali zakrývať plastiky s rovnakým štýlovým charakterom, zahalené akiste do linearizovaných drapérií. Neklamným príznakom poklasickej



slohovej vrstvy 1. polovice 14. storočia je aj sám tvar tympanónu, lemovaného subtilnými profilmi vnútorných okrajov ostenia, zbiehajúcimi popri zárubni až k zemi. Nie je komponovaný na základe rovnostranného trojuholníka, ale je expresívne prevýšený. Jeho dolné okraje sú navyše predĺžené plochými príložkami, ktoré priliehajú k zárubni a podopierajú nadpražie na spôsob konzol.

Spomenutý formálno-štýlový charakter architektonického rámca, vracajúci bratislavský portál približne do 2. štvrtiny 14. storočia, sa dá upresniť do obdobia okolo prelomu tridsiatych a štyridsiatych, prípadne do štyridsiatych rokov 14. storočia na základe kompaktno zachovaného, len o pôvodnú polychrómiu ochudobneného reliéfu, pokrývajúceho takmer súvislo celé štítové pole portálu.<sup>31</sup> Napriek svojej nevelkej mierke patrí tento reliéf k najpôsobilnejším a najdokonalejším zachovaným sochárskym dielam 14. storočia na Slovensku a predstavuje významovo-výrazové vyvrcholenie ako aj obsahový stredobod priam slávnostného portálového celku. Osou symetrickej, vertikálne chápanej figurálnej kompozície je tu v prísnej frontálnosti podaná skupina sv. Trojice,<sup>32</sup> zobrazená v typologickom variante tzv. Stolca či Trónu Božej milosti (Tronum gratiae), pre ktorý sa v staršej stredoeurópskej umeleckohistorickej literatúre zaužíval nemecký termín Gnadenstuhl; ide o spojenie trojičného motívu s utrpením ukrižovaného syna, ktorého v svojom lone pridrža Boh Otec s holubicou Ducha Svätého nad hlavou, sediaci na nebeskom tróne.<sup>33</sup> Kým jeden z ostatných plánovaných portálov mal byť pravdepodobne v súvislosti s dvojším zasvätením bratislavského dómu venovaný oslave sv. Martina z Tours,<sup>34</sup> na staršom severnom portáli sa malo vzhľadom k druhému patrocinu kostola akiste zdôrazniť velebenie Krista ako Salvátora – Spasiteľa, ktorý otvoril cestu do nebeskej večnosti.

Myšlienka Krista ako vykupiteľa hriešneho ľudstva na kríži sa tu však rozviedla a obohatila globálnou ideovou rovinou trojjediného božieho majestátu, resp. Boha Otca ako pôvodcu či tvorca a zároveň apokalyptického zavŕšiteľa pozemskej púte ľudského pokolenia. Trojjediný Boh je tu počiatkom i koncom, alfou a omegou Jánovho Zjavenia<sup>35</sup> a súčasne Sudcom mravnej spôsobilosti jednotlivca. Metafyzická, obrazom skonkrétnená trojjedinosť božieho princípu sa tu

uvolňuje určitým dejovým kontextom, do ktorého sa zapája: základná doktrína kresťanskej vierouky o trojjedinom Bohu, ktorú stredoveká, pohybovo zmeravená a obradne okázalá trojčlenná skupina sv. Trojice sama osebe stelesňuje, sa tu posúva z nadčasovej, dogmaticko-abstraktnej roviny smerom k určitej poľudštenej ilustratívности a k náznakom príbehovosti (udalosti), i keď vcelku ešte prevažuje emocionálna zdržanlivosť a spolu s ňou i značná miera abstraktnej lineárnej štylizácie zaostrujúcej doslovne i obrazne výrazové prostriedky.

Formálno-duchovnou kulmináciou celej, takmer zrkadlovo symetrickej kompozície – tvoriacej dokonalý, harmonický uzavretý celok – je monumentálne pôsobiaca figúra Boha Otca v mierne podživotnej veľkosti. Len nebadane je posunutá do predného plánu plytkého priestoru, mierkovo a významovo však úplne ovláda výtvarný celok štítového poľa. Sedí nepohnuto v stredovej osi tympanónu na nevysokom nebeskom tróne truhlicového tvaru bez operadla a jeho postavu takmer celistvo zahľadá bohato riasené, vertikálne linearizované rúcho, pohlcujúce hmotu telesného jadra a potlačujúceho jeho organické tvary. Chýba tu akýkoľvek náznak kontrastu či oživujúceho prehnutia telesnej osi. Horná časť trupu je frontálne vzpriamená, s hrdo vztýčenou hlavou na vysokom a širokom krku, smerom nahor sa prudko zužujúcom a naspodku ohraničenom anatomicky skreslenými náznakmi výrazných kľúčových kostí. Vznesená hlava odsadená z pozadia a zároveň tondovito orámovaná tanierovitým nimбом je situovaná v kompozičnom ohnisku hornej časti tympanónu, t. j. v strede rovnostranného trojuholníka, ktorý by sa dal vpísať do lomeného záklenku. Pretiahnutú a meravo prísnu tvár s vysokým čelom a ostro rezanými črtami – s vypuklými mandľovými očami, širokými nadočnicovými oblúkmi, dlhým rovným nosom a úzkymi pootvorenými ústami – lemujú zo strán husté súmerné pramene mohutných vlasov s hadiacimi sa kľukatkami paralelných línií, zhora zasa krátke pramienky kučier a zdola esovkovito ukončené riasy brady. Je svedectvom súvekých predstáv o božskom ideále krásy<sup>36</sup> a spolu s ostatnými harmonicky skĺbenými výrazovými prostriedkami formálno-duchovne priam artistne vycizelovaného celku dodáva výjavu ráz nadprirodzeného posolstva, božského prísľubu strateného raja.

Roztiahnuté ruky Boha Otca otvárajú aj jeho plášť, poskladaný na hrudi okolo spínacej brošne do husto

*Štítové pole bratislavského portálu s motívom Trónu milosti. Prelom tridsiatych a štyridsiatych alebo štyridsiate roky 14. storočia. Foto I. Kostroň*

radených, subtílnych horizontálnych záhybov. Okraje pláštá pozvoľne šikmo klesajú k predlaktiam a pod rukami sa stáčajú do spätných diagonál, ohraničujúcich široké vnútorné, do prítmia ponorené trojuholníkové plochy plášťového rubu, pokrývajúceho zhora a znútra rozkročené stehná. Pozdĺž kolien a popri trupe Ukrižovaného medzi nimi sa plášť opäť pretáča na lícovú stranu a padá z ohnutých kolien v paralelnej sústave úzkych tubicových záhybov. Ich zľava doprava klesajúce kaskády okrajov sa skrúcajú v zdrobnených esovkách a špirálach. Vrchný plášť Boha Otca tak vytvára prirodzený rámec a zároveň záštitu Kristovho korpusu, ktorého pozadie tvorí zasa spodný šat – tunika. Na Božej hrudi opticky rozpolenej horným brvnom kríža ju členia len subtílne náznaky vertikálnych línií, ktoré sa v lone za Ukrižovaným menia na sploštené misovité záhyby. Tunika nadobúda na určitej plastickejši najmä v spodnej časti, kde voľne padá spod pláštá a nadväzuje svojimi husto radenými, krehkými tubicami na lineárne multiplikovanú vertikálnu sústavu vrchného pláštá. Dole spod tuniky vyčnievajú bosé nohy s organicky vierohodne modelovanými článkami prstov. Spočívajú na výrazne profilovaných, samostatných masívnych podestách, ktoré sú súčasťou spodnej časti trónu a presahujú cez ne voľne do priestoru. Frontálne podaný trón ukončuje prečnievajúca horná doska s výrazným rímsovým profilom, a na poprsnici ho zdobí slepá vertikálna panelácia, ukončená navrchu oblými trojlistami.

Bez zachovanej polychrómie už nevedno, či nezaujato a pritom zmierlivo pôsobiaci pohľad Boha Otca mal kedysi nadväzovať kontakt s návštevníkmi vstupujúcimi do kostola a vyzývať ich k súcitu s Ukrižovaným a k jeho nasledovaniu, alebo či bol skôr introvertne zahĺbený do seba a tak ako dnes neprítomne ponorený do nekonečných dialok. Faktom ostáva, že myšlienkovému rozvedeniu spásonosného Kristovho skutku, súvisiacemu nielen so salvatoriánskym zasvätením chrámu, ale aj s novou dobovou náboženskou a aktualizujúcim sa kultom Kristovho tela,<sup>37</sup> sú podriadené všetky formálne a obsahové zložky výjavu. Na korpus Krista – Salvátora, ktorého obeť Boh Otec akoby zároveň prijímal i prezentoval či ponúkal, nabádavo ukazuje adoračným gestom pravý z postranných anjelov, zatiaľ čo zľava ho druhý z nich vyzýva modlitbou.<sup>38</sup> Obaja narúšajú prísnu frontalitu reliéfu, pretože sú zachytení v trojštvtrovom pohľade, diagonálne natočení k divákovi a zároveň prirodzene vovádzajúci jeho



*Adonujúci anjel z pravej strany tympanónu bratislavského portálu. Stav pred sňatím novodobých náterov*

zrak do centra obrazovej kompozície. Podaní sú v živom pohybe, i keď bábkovito trhanom, ako práve prileteli na pevných, malebne ešte sčasti rozprestretých krídlach zo strán k nebeskému trónu. Narážkou na Kristovo obetovanie a zmŕtvychvstanie sú mierkovo zdrobnené, k miniatúrnemu Ukrižovanému naklonené zvieracie figúrky, ktoré pripomínajú detské hračky voľne sa vznášajúce vo vzduchoprázdne: Pelikán, napájajúci krvou z vlastnej hrude svoje mláďatá a levica kriesiaca svoje mŕtvo narodené levíča, – tak ako boli tieto prefigurácie Krista opísané v ranostredovekom spise Physiologu.<sup>39</sup>

Mierkovo zmenšená, približne len 45 cm vysoká figúrka Ukrižovaného bola v období svojho vzniku nielen symbolom vykúpenia dedičného hriechu, ale zároveň – v súvislosti s dobovou duchovnou klímou

– objektom hlbšieho citového prežitku, prostriedkom osobnej účasti a stotožnenia sa individua s utrpením. Očividne nadviazala na naturalistické mystické krucifixy, rozšírené v strednej Európe v 1. polovici 14. storočia. Na rozdiel od nich je síce drásavosť Kristovho utrpenia na bratislavskom reliéfe stlmená a expresivita zmiernená, na druhej strane predsa len prispieva k umocneniu emotívnosti proporčnā nevyváženosť zhrubnutého Kristovho korpusu s neprimerane veľkou hlavou a krátkymi končatinami. Prsty Kristových rúk i nôh stuhli v smrteľnom kŕči a výraz stupňuje aj neorganicky sa rozširujúci, amorfný zavalitý trup. Schematicky naznačené rebrá sú na pravom boku prerazené hlbokou ranou s vyvretými plasticke podanými prameňmi zrazenej krvi. Vejárovitō sa rozvetvuje do náznaku mystického kvetu z akýchsi kľúčiacich kláskov a poukazuje na životodarnú krvavú obeť Krista ako vínného kra či ako eucharistického chleba.<sup>39a</sup> Objem hlavy zväčšujú až na nevierohodnú mieru husté prútovité vlasy, pripomínajúce nedbanlivo nasadenú parochňu, stiahnutú nad čelom hrubým povrázkom. Najmä skrutkovito sa stáčajúci postranný prameň vlasov, padajúci na ľavé plece, je stvárnený s takou nadsádzkou, aká sa len ťažko dá zdôvodniť samým rustikalizujúcim prístupom. Išlo tu akiste o zámerné zveličenie súvisiace s nejakou konkrétnou myšlienkovou väzbou, ktorej konkrétnejší obsah mi však zatiaľ uniká.<sup>40</sup>

Mystické krucifixy pripomína aj sám typ kríža s mierne nahor vychýlenými ramenami, podopretými na okrajoch dľaňami Boha Otca. Akoby ich zospodu rozpriahnutými rukami – opretými laktami o stehná – nielen pridržoval a svojím lonom poskytoval záštitu mŕtvemu Synovi, ale sám sa zúčastňoval – svojou mysterióznou duchovnou silou – na vykupiteľskom diele. Kríž, ktorého zvislé brvno sa naspodku o nič neopiera, voľne visí v Božích rukách a pod váhou Kristovho korpusu sa mierne prehýba v svojich vodorovných ramenách, či vykrivuje do náznaku vidlicového tvaru. Zvyčajný brvnový kríž je tak zachytený v štádiu premeny na vetvový alebo vidlicový typ kríža (Astkreuz, Gabelkreuz) znamenajúci metaforu stromu oťaženého Kristovým telom ako plodom najvzácnejším.<sup>41</sup> Podobné stromovité kríže, zväčša však ešte väčšmi pripodobnené konárom životaschopného, zeleného a rozpučaného stromu, bývali neodlučnou súčasťou spomínaných mystických krucifixov. Znamenali myšlienkovú narážku na rajský Strom života, ktorým sa Ukrižovaný – plod nového života – začleňoval do

symbolicky zreteľnej súvislosti svojho vykupiteľského poslania.<sup>42</sup>

V súhre s duchovnou energiou hlavného protagonistu deja, ovládajúceho mierkovo i významovo celý tympanón a dodávajúceho mu celkovú psycho-fyzickú harmóniu a vznešenú ceremoniálnu sviatočnosť, sa tak vnáša do statického figurálneho zoskupenia v zvislej stredovej osi určitý dynamizujúci prvok vnútorného nepokoja. Umocňuje ho aj holubica Ducha svätého, zachytená nad hlavou Boha Otca<sup>43</sup> v strmhlavom vertikálnom lete či páde, so symetricky rozprestretými krídlami. Dojem prudkého pádu z nebeských výšok lomeného záklenku stupňujú vertikály napriahnutých nožičiek i narovnaný stiahnutý chvost medzi nimi. Vtáčia figúrka holubice, sčasti pokrytá pravidelne rozloženým, drobnopisne štylizovaným perím, je vkomponovaná do geometrického rámca rovnostranného trojuholníka obráteného vrcholom nadol a pripomína zhora vystrelenú šípku, ktorá svojím hrotom tvoreným zobákom vtáka presahuje okraj Božej glorioly – nimbusu so vpísaným gréckym krížom.

Spolu so strmo lomenými, mnohonásobne sa opakujúcimi oblúkmi archivolty, zlievajúcimi sa do zhusteného grafického rytmusu nahor vystrelujúcich čiar, prispieva i rastlinný prvok k dynamizácii a k uvoľneniu celkovému dojmu výjavu – vo figurálnej zložke tak trochu toporného a meravého – i k prehĺbeniu jeho výrazu. Rozochvieva dejové silokrivky a rozducháva iskru vnútorného života, oslabuje svojou subtílnou labilitou znehybnenú napätosť božského majestátu i odmeranú prísnosť jeho neosobného pohľadu – ponoreného do nekonečných dialok univerza, roznečuje jeho vnútornú emotivitu a výrazovú silu. Členité, s takmer kovovo ostrou precíznosťou vykrojené a obojstranne sa doširoka rozvetvujúce svieže listové rozviliny s plastickeým stredovým žilkovaním na povrchu sa odvíjajú z naklonených okrajov lomeného oblúka a husto vyplňajú prázdne plochy tympanónového poľa medzi figúrkami anjelov a symbolických zvieracích doplnkov. Nesiahajú však až k osovému trojjedinému protagonistovi deja, ktorý je tak vyčlenený zo svojho okolia úzkym pásom prázdneho priestoru. V mierne prehnutých rytmických krivkách – analogických súvekým voľným, zväčša stojacim mariánskym plastikám s Ježiškom – sa esovkovito vytáčajú smerom nahor. Dojem naturálnej vitality pritom ešte väčšmi stupňujú kolísavo zvlnené, trojité listové výbežky na koncoch trojdielne rozvetvených rozvilín.

Napriek zdanlivému naturalizujúcemu rázu predurčuje však listový dekor i jeho dynamiku veľká miera plošnej štylizácie a abstrakcie. Neznázorňuje žiadnu reálnu javovú formu presne definovateľného botanického druhu. Idea rastliny tu bola zhmotnená osobitými symetrizovanými a ornamentalizovanými útvarmi, len sčasti snád' inšpirovanými odrodami bodliaku či skôr paliny-černobyľa.<sup>44</sup> Komponované sú v súlade s trojičným zmyslom celku na základe numerického princípu trojdomých zoskupení doširoka efektne rozložených rozvilín, prispôbených plynulému vyplneniu štítového poľa. Rozvilinové listy sú zachytené v rámci súvekeho odťažitého vzťahu k prírode v kolísavom tuhnúcom pohybe narastania a vysychania a k poklasickej abstrakcii 1. polovice 14. storočia patria – popri svojej tendencii k plošnosti a ornamentalizácii aj svojou vyhranenou zaostrenou kresbosťou, zmrazujúcou organickú substanciu.<sup>45</sup>

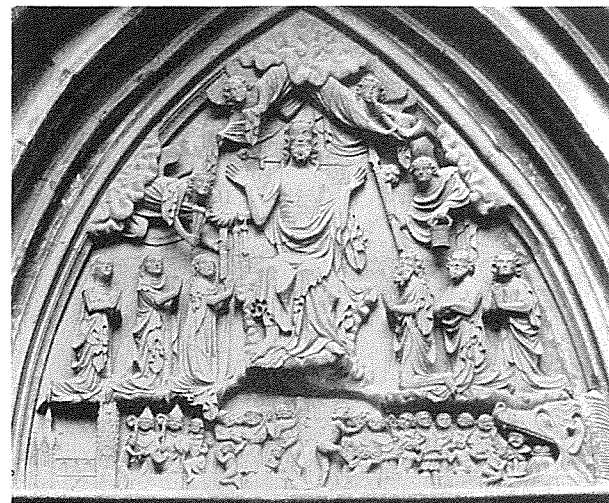
Funkcia rastlinnej zložky sa pritom ani zďaleka nevyčerpávala v dekoratívnom dotvorení, v zjednocujúcej organizácii či v kompozičnom sklbení a zhutnení reliéfného výjavu do homogénneho, harmonicky uzavretého optického celku, alebo v emotívno-psychickom zjemnení výrazu. Súvislý raster plošného, ladne sa vlniaceho vegetabilného ornamentu, vnikajúceho do stredivo zo strán v druhom pláne takmer agresívne do prázdnych plôch tympanónového poľa a vytvárajúceho ilúziu určitej priestorovej hĺbky, zďaleka neznamenal len dekoratívny doplnok dokonalého umeleckého diela, oživujúci jeho ducha a zmalebňujúci jeho formu. Slúžil zároveň jeho obsahovému dopovedaniu: Symbolizujúci protiklad smrti a nového života, pozemskej pomíjajúcosti a nebeskej večnosti je totiž utváraný na antiteticom princípe. V pravej polovici s pelikánom ako predobrazom Kristovej obetnej smrti majú úponky podobu odumierajúcich, pozvoľne vysychajúcich listov, zaostrujúcich sa do špicatých pichliačovitých hrotov utrpenia, v dôležitejšej ľavej polovici, kde Ukrižovaný skláňa svoju hlavu a kde sa prebúdzajú do života levie mláďa, sú zachytené ako mladé, nalievajúce sa výhonky s rozvíjajúcimi sa listami tesne po rozpuku.<sup>46</sup>

Zo siedmich zrkadlovo polaritne rozmiestnených listových úponiek, ktorých počet myšlienkovo naráža v rámci kresťanskej numerickej symboliky na cieľový siedmy stupeň smerovania ľudskej pospolitosti,<sup>47</sup> sa druhovo i významom celkom vyčleňuje ôsmy, samostatný krátky stvol, voľne sa vznášajúci napravo

s hniezdom malých pelikánov. Má drobnú, široko rozkošatenú korunku rozvíjajúcich sa listov, odlišných od ostatných rozvilín. Pravdepodobne mal znázorňovať štylizovaný úponok mladej vínnej révy, čím by myšlienkovo nadväzoval na eucharistickú významovú vrstvu pelikána. Zároveň dopĺňa počet rastlinnej ornamentiky na číslo osem, ktoré nadobudlo základnú numericko-symbolickú hodnotu nového začiatku či nového stvorenia v súvislosti so zmŕtvychvstaním Krista na ôsmy deň veľkonočného týždňa a s jeho starozákonnými predobrazmi.<sup>48</sup>

Vzdialené predpoklady architektonickej formy bratislavského portálu vo francúzskej katedrálnej gotike sú v čiastočnom súlade s formálno-štyľovým a ikonografickým charakterom štítového reliéfu, na ktorom je takisto ešte skryte prítomná klasická tradícia francúzskej stavebnej plastiky, modifikovanej poklasickým obdobím. Pretvorilo ju predovšetkým, prirodzene, sprostredkujúce nemecké prostredie v intenciách zvnútorňujúcej mystiky, oslabujúcej zmyslovo a telesnosť v prospech apriórnej predstavy a prehlbujúcej citový život. Extatický transcendentalizmus je síce už na bratislavskom reliéfe stlmený, duch mystiky tu však zďaleka ešte celkom nevyhasol. Ani majestátne, vzpriamené držanie Božej figúry neznamená ešte pevné, pozemskou váhou podmienené sedenie. Boh Otec pôsobí skôr dojmom, že sa vznáša, či v súlade s drapovaním svojich šiat nezadržateľne stúpa priamočiarno smerom nahor.<sup>49</sup> Katedrálne tradície sa takisto ešte ozývajú vo figúrke pravého vzývajúceho anjela, pripomínajúceho holdujúceho dvorana z dvorského ceremoniálu. Jeho hlava – lemovaná strapcami bobuľových kučier a oživená náznakom blaženého úsmevu – má genetické korene, prefiltrované mnohoročnou časovou bariérou a prínosom sprostredkujúcich prostredí, až v usmievajúcim sa anjelovi zo západného priečelia remešskej katedrály.<sup>50</sup> Archaický je takisto motív remenca, ktorý spája horné cípy plášťov na hrudi anjelov, pripevneného na oboch koncoch k plášťom florálnymi sponami. Bedrové rúško Ukrižovaného v tvare dlhej suknice, čo siaha až pod kolena, má zasa svojich vzdialených genetických predchodcov až v románskom a byzantskom umení predchádzajúcich storočí.

Tieto všeobecné filiácie odzrkadľujúce doznievanie redukciu transformovaných katedrálnych impulzov na našom území, je len ťažko upresniť v „difúznej situácii“ (Gerhard Schmidt) umenia severnej Európy 1. polovice 14. storočia. Dali by sa snád' ako-tak



Tympanón západného portálu mariánskej kaplnky v Rottweili. Okolo 1340. Repra T. Leixnerová

precizovať konkrétnejšími spojitostami s juhonemeckou – švábskou oblasťou, preberajúcou francúzske poučenia takpovediac z prvej ruky, kde v oblasti sochárskej tvorby prevzal úlohu krátkodobého epicentra Rottweil, nevelké mesto neďaleko Freiburgu. Evidentné a neodškriepiteľné sú skutočne – ako na to upozornila spomínaná maďarská literatúra na čele s Lászlóm Gerevichom – voľné súvislosti s tzv. *rottweilským štýlom*. Konštituoval sa už od tridsiatych rokov a kulminoval okolo i po roku 1340 pri stavbe a sochárskej výzdobe veže rottweilskej mariánskej kaplnky.<sup>51</sup> Tento štýl zapôsobil intenzívne na iné švábske umelecké centrá (Augsburg, Ulm, Schwäbisch Gmünd, Eßlingen) a bezprostredne ovplyvnil nielen susedné nemecké oblasti Franska, Bavorska a Tirolska (Würzburg, Norimberg, Meran), ale pred polovicou 14. storočia výdatne zasiahol aj sochárstvo Čiech, Moravy, priľahlých rakúskych zemí a Sliezska. Sformoval sa pod vplyvom štýlovej premeny monumentálnej gotickej plastiky na dómoch v Straßburgu a Freiburgu okolo roku 1320 v individuálnom štýle vedúcich umeleckých osobností stavebnej huty pri mariánskej kaplnke v Rottweili. Pôvodne sa nazývali podľa svojho hlavného podielu na sochárskom súbore rottweilskej kaplnkovej veže ako Majster Prorokov a Majster apoštolov, v poslednom čase sa však zaužívalo ich novšie pomenovanie podľa



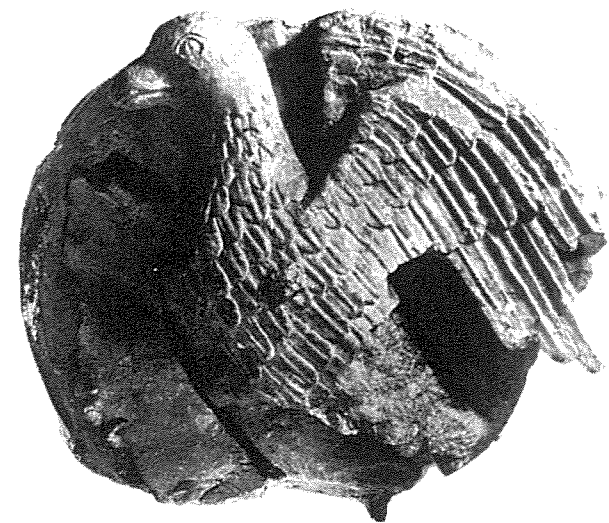
Prorok z kaplnkovej veže v Rottweili. Okolo 1330–1340. Repra T. Leixnerová

najvýznamnejších plastík, ktoré pre vežu vytvorili: Majstra prorokov premenovali na Majstra Márie a Majstra apoštolov na Majstra Krista.<sup>52</sup>

Bratislavský reliéf je relatívne bližší, ako to postrehol už Ernő Marosi, práve prvému z nich, ktorý zastupuje staršiu vrstvu rottweilského štýlu a ktorého rottweilské plastiky – zväčša proroci – vznikli už okolo roku 1340. Napriek mnohým evidentným príbuzným znakom však možno vidieť spolu s Marosim medzi figurálnym reliéfom bratislavského tympanónu a prorokmi z Rottweilu natolko nápadné a závažné rozdiely, že nie sme v žiadnom prípade oprávnení predpokladať medzi Rottweilom a Bratislavou ani priamu, ani sprostredkovanú súvislosť. Proporčný kánon bratislavských figúr nie je zďaleka taký štíhly, nepôsobia natolko vyznabnuté a ich plecia nie sú do takej miery potlačené a spustené ako pri rottweilských prorokoch. Naprosto odlišné je predovšetkým ponímanie hláv, ktoré sú v Bratislave omnoho väčšie v pomere k rozložitejšiemu telu, výraz súmerných tvárí je zdržanlivejší, vyumelkovanější, menej zasiahnutý duševným pohnutím. Traktovanie účesov je usporiadanejšie, vlniace sa kľukatky vlasov majú abstraktnejší, dekoratívnym zámerom väčšmi poznačený manierizujúci charakter, ktorého výrazom je i vertikálny duktus lineárnych drapérií a ostrých vegetabilných silokriviek. Všetkými týmito a ešte mnohými inými príznakmi sa bratislavský reliéf skôr pričleňuje k sochárstvu bližších okolitých oblastí Horného a Dolného Rakúska, Burgenlandu, Čiech a Moravy, kde došlo k tvorivej absorpcii rottweilského štýlu a k jeho obohateniu novými tendenciami. Reliéf je svedectvom príslušnosti umenia Bratislavy pred polovicou 14. storočia do zložitých súradníc umeleckej tvorby pospletaných medzi týmito oblasťami a ich tvorivými centrami, medzi ktoré sa Bratislava ako hraničné mesto na západnom pomedzí Uhorského štátu – podobne ako Sopron (Ödenburg) – zaradovovala.

Štýl bratislavského tympanónu a jeho zvieracie ikonografické doplnky nie sú predovšetkým veľmi vzdialené od umeleckého prostredia susednej Viedne na čele s kameňosochárskou výzdobou tzv. albertínskeho halového chóru viedenského dómu, budovaného z kniežacej iniciatívy od začiatku 14. storočia a vysväteného roku 1340.<sup>53</sup> Ide o formálno-štýlovú súvislosť

*P. Mária Ochránkyňa zo severného chóru viedenského dómu. 1330–1340. Repro T. Leixnerová*



*Svorník zo severného chóru viedenského dómu. 1330–1340. Repro T. Leixnerová*

s baldachýnovými sochami svätých na príporách a pilieroch v severnom a strednom chóre (najmä s anjelom Zvestovania a s P. Máriou Ochránkyňou), s ich figurálnymi konzolovými podstavcami, ako aj s niektorými ďalšími figurálnymi konzolami, podpierajúcimi na exteriéri chrlice korunnej rímsy.<sup>54</sup> Rovnako výrazné spoločné znaky s bratislavským tympanónom nájdeme na reliéfnych svorníkoch chórovej klenby, osadených v záverečnej etape. Dva z nich sú zdobené motívmi pelikána a leva s mláďatmi ako v Bratislave, a navyše sú spolu s ostatnými dosť blízke bratislavskému reliéfu aj svojím formálnym traktovaním. Podobné svorníky nachádzame v ďalších súvekých sakrálnych stavbách viedenského prostredia: v kaplnke sv. Juraja pri augustiniánskom kostole, v kaplnke sv. Kataríny pri kostole sv. Michala a v chóre kostola Maria am Gestade.<sup>55</sup> Je dosť pravdepodobné, že práve Viedeň sprostredkovala, prípadne aspoň nepriamo inšpirovala aj prijatie katedrálneho typu baldachýnového portálu so sochami v Bratislave. Takýto portál sa totiž po prvý raz v rakúskych zemiach uplatnil už okolo roku 1340 na západnej strane viedenského minoritského kostola, prestavovaného podobne ako chór viedenského dómu z iniciatívy centrálnej kniežacej moci. Jeho staviteľ frater Jacobus Parisiensis pochádzal priamo z hlavného mesta Francúzska a okrem poverenia dvorskými stavebnými úlohami vykonával aj funkciu spovedníka kniežaťa Albrechta II.<sup>56</sup>



*Rytier (sv. Florián) z kláštora Sankt Florian pri Linzi. 1330–1340. Repro T. Leixnerová*

Ak všetky horeuvedené súvislosti bratislavského reliéfu majú len všeobecný ráz, ktorý neoprávňuje spojiť ho bližšie autorsky ani dielensky so žiadnym zo spomenutých artefaktov, na pevnejšej pôde sa zrazu ocitáme, ak zameriame pozornosť na sféru súvekej drevorezby. Bratislavský reliéf totiž naozaj pôsobí neklamným dojmom, akoby ho nevytesali z kameňa, ale vyrezali z mäkšieho a poddajnejšieho dreva. O pravde-

podobnej inšpirácii drevenou plastikou, ktorú okolo roku 1330 takisto zasiahol abstraktný štýl,<sup>57</sup> svedčí jedna hornorakúska drevená plastika – tzv. rytier (niekedy nazývaný aj sv. Florianom) z kláštora Sankt Florian pri Linzi. Pochádza už z tridsiatych rokov 14. storočia a dielensky priamo súvisí s tvorivým okruhom juhomoravského Majstra Michelskej madony, ktorého dielňa pôsobila v Brne či v Olomouci v 2. štvrtine 14. storočia.<sup>58</sup> Štíhla, proporčne prevýšená a zmeravená figúra rytiera zo Sankt Florianu totiž akiste priamo ovplyvnila bratislavský reliéf svojou ušľachtilo koncipovanou hlavou a navyše sa vyznačuje manieristickými črtami tzv. *precioznejho štýlu*, ktoré nie sú bratislavskému dielu nijak vzdialené. Tento formalistický lineárno-rytmický štýl, označovaný aj prívlastkami „skeletový“, „vznešený“ či „rafinovaný“ sa ako posledný dôsledok manieristických sklonov – ktoré už od polovice 13. storočia začali ovládať figuratívne umenia – naplno rozvinul práve v 2. štvrtine 14. storočia. Bol paralelným javom rottweilského štýlu, tak ako on vznikol na základoch francúzskej plastiky neskorého 13. a raného 14. storočia a zasiahol takmer celú Európu od Anglicka až po Taliansko.<sup>59</sup> Na rozdiel od bratislavského tympanónu je však rafinovaná preciozita na sanktfloriánskom rytierovi vystupňovaná do väčšej miery, telesnosť je radikálnejšie potlačená a plastika celkovo – vrátane kovovo zaostrenej pavučiny vertikálnych záhybov, kaligraficky pravidelne rozložených po povrchu sochárskej hmoty – pôsobí omnoho vyberanejšie, artistnejšie. Vznešený dojem rytierskej dvorskosti umocňujú aj skvostné, cizelérsky starostlivo spracované doplnky odevu, sugerujúce kovový (zlatý) materiál: viacdielne článkovaný opasok a dvojdielna spona pláštá, spojená na hrudi šperkovaným remencovým pásom.<sup>60</sup> Rovnakého typu, i keď v podstatnom zjednodušení, sú aj spomínané dvojdielne spony plášťov postranných anjelov bratislavského reliéfu, zopnuté remencami.

O školskej, či dokonca dielenskej príslušnosti Majstra bratislavského Trónu milosti k rezbárovi rytiera zo Sankt Florianu, alebo aspoň o priamom ovplyvnení týmto umelcom svedčí predovšetkým porovnanie hláv oboch diel, vzpriamených na vysokých krkoch. Vyznačujú sa nápadnou zhodou v typike súmerných tvárí, v ich chladnom dištancovanom výraze, ako aj vo vyumelkovanej, zrkadlovo symetrickej úprave vlasov a brady. Nepatrné rozdiely majú svoj pôvod predovšetkým v plošnejšom, frontálnejšom chápaní bratislavského Boha Otca. Jeho hlave chýba prirodzené napätie

organického tvaru, ako aj prejemnená rafinovanosť úpravy vlasov, akými sa vyznačuje rakúsky prototyp. Rytier má klenutejšie, širšie čelo, vypuklejšie líca a mäsitejšie pery, jeho vlasy i brada sú minucióznejšie, zároveň však plastickejšie a zložitejšie traktované.

Podľa Gerharda Schmidta, ktorý vychádzal z predpokladu, že manieristický prúd moravských prác sa pohyboval od organickej k abstraktnej forme a že teda prehodnocoval v rámci obecnej logiky vývojového procesu odkaz klasiky, bol rytier buď importom z južnej Moravy, alebo ho vytvoril umelec, ktorý do horného Rakúska privandroval z Moravy po dokončení svojho hlavného diela – Michelskej madony.<sup>61</sup> Naopak Albert Kutal v súvislosti so svojou hypotézou opačného vývoja a so zaradením abstraktnejšej plastiky rytiera na začiatok evolučného radu moravských sôch, predpokladá, že kláštor Sankt Florian bol prvotnou zastávkou vandrujúceho majstra, čo mal neskôr rozvinúť svoju činnosť, vrcholiacu madonou z Michle, na Morave.<sup>62</sup> Z hľadiska bratislavského tympanónu, ktorého sa nevelmi dotkol vplyv moravských sôch, by sa dalo skôr prikloniť k hypotéze Kutala. Nedávno ju podporil aj Ivo Hlobil, keď poukázal na väčšiu logiku Kutalovho názoru v rámci českej umeleckej situácie, v ktorej sa po polovici 14. storočia stále väčšmi prehlbovala mäksia, realistickejšia poloha, vzdalujúca sa od abstraktno-lineárneho východiska.<sup>63</sup>

Pokiaľ teda bratislavský tympanón vznikol skutočne v priamom dotyku so sanktfloriánskou plastikou, a ak nešlo len o sprostredkovanú príbuznosť, prípadne o spoločnú predlohu oboch prác, anonymný bratislavský majster pravdepodobne skutočne prišiel do kontaktu s rodiacou sa dielňou budúceho moravského majstra – možno prísťahovalca z južného Nemecka – už v jeho prvotnom hornorakúskom pôsobisku. Poznatky načerpané v Sankt Floriane spojil potom v svojom doposiaľ osamotenom bratislavskom diele s poučením získaným z rakúskej (hlavne viedenskej) a švábsko-rottweilskej monumentálnej plastiky, ktorej pôsobenie bolo v tom čase spoločným menovateľom celého stredoeurópskeho sochárstva.<sup>64</sup> Nezanedbateľnou zložkou syntetizujúceho výtvarného prejavu bratislavského majstra bola pravdepodobne takisto súveká plastika dómu v Regensburgu. Toto dôležité dolnobavorské umelecké centrum, ktoré zásadne ovplyvnilo viedenské sochárstvo 1. polovice 14. storočia, vrátane plastík severného a stredného chóru viedenského dómu,<sup>64a</sup> ležalo symbolicky približne v polovici komunikačnej línie tvorenej dunaj-

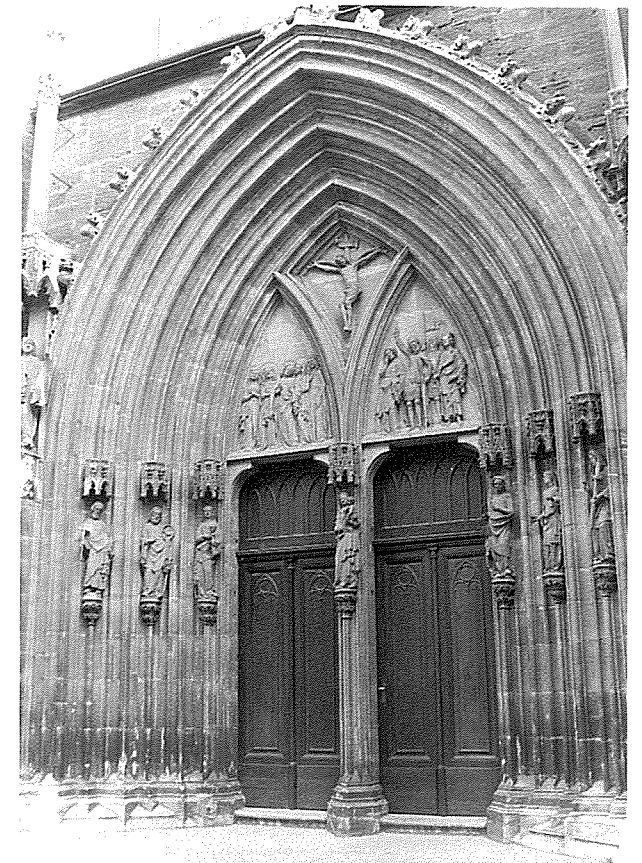
ským tokom, spájajúcim Freiburg a Rottweil s Viedňou a Bratislavou. Analogicky zasa v strede podunajskej cesty medzi Bratislavou a Regensburgom bol situovaný augustiniánsky kláštor v Sankt Floriane.

\*

I keď bude zrejme v blízkej budúcnosti ešte potrebné tieto naznačené, v mnohých aspektoch zatiaľ otvorené súvislosti ďalej preverovať a upresňovať, z hľadiska zamerania článku celkom postačujú na to, aby sme popri kamenom portálovom rámci mohli jednoznačne začleniť aj jeho reliéf do poklasickej, linearizujúcej štýlovej vrstvy 2. štvrtiny 14. storočia. Rovnakému obdobiu sa dá prisúdiť aj zrod halového konceptu bratislavského trojlodia, respektíve počiatky jeho realizácie. Rozhodujúce preň boli opäť dolnorakúske a nadvšetko švábske podnety. V umeleckom prostredí susednej Viedne snáď zohrala určitú inšpiratívnu úlohu pre bratislavskú halu okrem halového chóru viedenského dómu, budovaného od začiatku 14. storočia a dokončeného roku 1340<sup>65</sup> – o ktorého sochárskej výzdobe a jej pravdepodobnom vplyve už bola reč – predovšetkým súveká mendikantská architektúra. Halová schéma patrila k jej významným výdobytkom v mestskom prostredí Viedne už od začiatku tridsiatych rokov, keď sa tu stavajú z iniciatívy dvora dva dôležité halové chrámy. Okrem spomínaného kostola minoritov, zavádzajúceho aj francúzsky typ trojitého baldachýnového portálu do stredného (rakúsko-uhorského) Podunajska, aplikovali halový koncept aj pri augustiniánskom kostole – sídle farnosti viedenského kniežacieho dvora. Zatiaľ čo minoritský kostol je popri halovej schéme a katedrálom type portálu bratislavskej stavbe akotak príbuzný aj oblými valcovými článkami, tvoriacimi súčasť vysokých podstavcov medzilodových zväzkových pilierov, augustiniánske trojlodie je mu zasa relatívne blízke spojením svojho bazilikového pôdorysu, charakteristického širšou hlavnou loďou, s halovým, výškovo zjednoteným priestorom.<sup>66</sup>

Tvaroslovný aparát bratislavského trojlodového interiéru a jeho priestorotvorné pôsobenie však oprávňujú domnieku, že hlavným a najdôležitejším prameňom jeho halovej prestavby bol pravdepodobne kostol sv. Kríža v Schwäbisch Gmünde. Práve naň prezieravo upozornil ako na stavebno-typový i tvaroslovný príklad Václav Mencl.<sup>67</sup>

Je pritom pozoruhodné, že spomínaná maďarská literatúra síce zväčša spoločne akceptovala túto Menc-

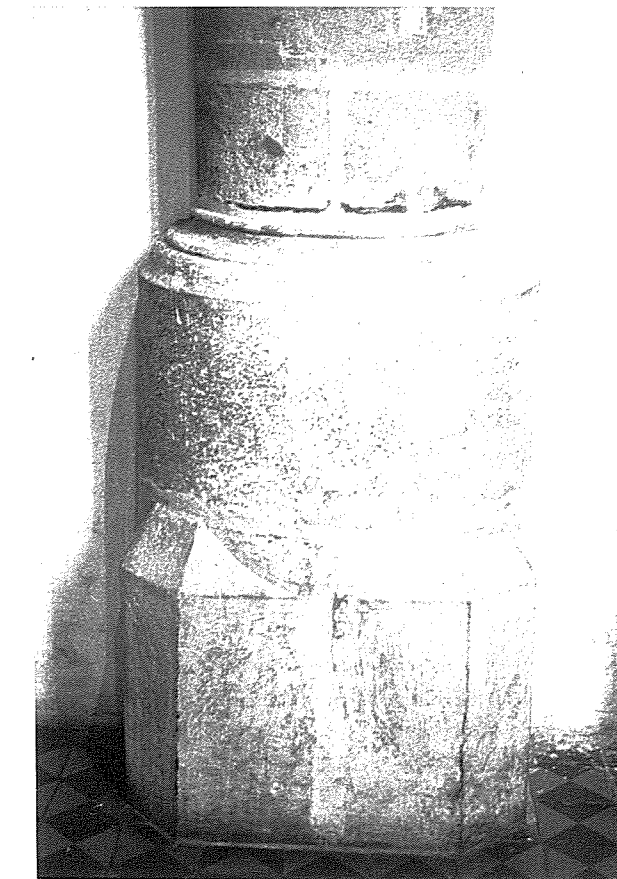


Hlavný západný portál minoritského kostola vo Viedni. Foto J. Žáry

lovu atribúciu, avšak len v oklieštenej miere. Nechala totiž bez povšimnutia – v úsilí podmieniť bratislavskú halovú stavbu budínskym halovým kostolom, alebo aspoň apriórnu predstavou celouhorskej situácie – Menclom predpokladanú chronologickú nadväznosť bratislavského chrámu na švábsky prototyp a posunula jeho počiatky spolu so severným portálom bližšie ku koncu 14. storočia.<sup>68</sup>

Ukazuje sa však, a svedčia o tom nielen formálno-štýlové indicie, ale aj historické, hospodárskoprávne okolnosti mesta v 1. polovici 14. storočia a jeho špecifická sociálna situácia, že sa dá skutočne rátať s bezprostrednou, respektíve s časovo nevelmi vzdialenou nadväznosťou bratislavského halového chrámu na gmündský. Rozhodujúca úloha v sprostredkovaní kultúrno-umeleckých kontaktov s prostredím švábskych centier pripadla akiste intenzívnym obchodným kontaktom hŕstky bratislavského kupeckého patriciátu





*Pätka klenbovej prípori na severnej stene bratislavského dómu. Okolo 1340 alebo štyridsiate roky 14. storočia. Foto J. Žáry*

*Pätka klenbovej prípori na južnej stene bratislavského dómu. Dvadsiate alebo tridsiate roky 14. storočia. Foto J. Žáry*

nemeckého pôvodu so svojou niekdajšou juhonemecko-švábskou domovinou. V čele hospodárskeho a politického života Bratislavy stála vtedy kupecká rodina Jakubovcov, ktorej členovia zastávali najvyššie samosprávno-mestské a cirkevné úrady. K intenzifikácii ekonomicko-právneho rozvoja dochádza najmä za polstoročného richtárčenia Jakuba II. v meste (1326–1374), a síce už v prvej polovici jeho predĺženého funkčného obdobia, ktorá sa kryje s predpokladaným urýchlením výstavby bratislavského chrámu.<sup>69</sup>

Menclovu domnienku o halovom koncepte dómu, inšpirovanom švábskou architektúrou a vytýčenom už v počiatkoch prestavby bratislavského kostola v dvadsiatych rokoch, treba však predsa len mierne korigovať. Nové monografické spracovania švábskych halových

kostolov totiž dokázali neudržateľnosť ich raného datovania. Spomínaný kostol sv. Kríža v Schwäbisch Gmünde, ktorý bol spomedzi nich vari najstarší a najznámejší, sa začína budovať na novej, halovej schéme až od roku 1330, keď vedenie tejto bazilikovo rozostavanej stavby preberá otec Petra Parlera Heinrich.<sup>70</sup> Spomínaný letopočet síce vymedzuje najspodnejšiu možnú časovú hranicu na prijatie halovej koncepcie v Bratislave, predsa však nevylučuje aj možnosť skoršieho švábskeho pôsobenia. Valcové prípori staršieho, južného múru bratislavského dómu, začatého pravdepodobne takisto so zámerom vybudovať bazilikové trojloдие, sú totiž príbuzné s oblými podpornými článkami gmündského chrámu, charakteristickými pre jeho „bazilikovú“ stavebnú etapu, uskutočňujúcu sa

takmer paralelne — len s malým predstihom — s bratislavskou stavbou.<sup>71</sup>

Svedectvom premeny z bazilikovej na novátorskú halovú koncepciu, ktorou bratislavská stavba ďalej verne sledovala svoj gmündský vzor, je pozmenené riešenie klenbových valcových prípor, rytmizujúcich v prednej, východnej polovici interiéru po vnútornom obvode múry lode. Vo východnej časti južného múru, budovaného po dokončení pôvodného staršieho presbytéria snáď už od dvadsiatych rokov 14. storočia, sú totiž podmurované nižšími valcovými soklami, naopak na severnej strane, budovanej po zmene na halovú schému, vyrastajú z vyšších, podstatne hmotnejších cylindrických soklov, nadstavaných na vysoké pätky v tvare skoseného hranola. Použitie takýchto pevnejších soklov akiste podmienilo úsilie, aby väčší tlak vyššie nasadených halových klenieb bočných lodí, výškovo vyrovnaných s hlavnou loďou, neohrozil statiku obvodových múrov.<sup>72</sup>

Počiatky budovania na halovej schéme, ktorých svedectvom je i náš portál, lemovaný znútra už klenbovými príporami so soklami nového typu, vymedzujú pravdepodobne odpustky udelené na stavbu dómu kardinálskym kolégiom roku 1339.<sup>73</sup> Netradičný, modernejší súveký priestorový typ sprostredkoval možno do Bratislavy novopovolaný juhonemecký majster alebo staviteľ viedenského pôvodu, dobre oboznámený s najnovšími výdobytkami švábskej a dolnorakúskej architektúry a snáď aj figuratívneho umenia, ktoré ich sprevádzalo. Nie je totiž celkom vylúčené, že architekt bratislavského dómu a portálu bol totožný — ako to v stredoveku neraz bývalo zvykom — s tvorcom reliéfného tympanónu. Z hľadiska nie celkom jednotnej genézy architektúry, ktorá sa tesnejšie pripája k Švábsku, a sochárskej zložky, ktorá sa zasa užšie viaže k rakúskym zemiám, treba však predsa len považovať za pravdepodobnejšiu domnienku dvoch umeleckých individualít odlišného pôvodu a školenia. Faktom ostáva, že zdĺhavú prestavbu hlavného bratislavského chrámu, tiahnúcu sa od 2. desaťročia 14. storočia, mohol v štyridsiatych rokoch ako-tak urýchliť relatívny hospodársky vzostup mesta, ktorého pozvoľnú ekonomicko-spoločenskú stabilizáciu vymedzujú od tridsiatych do sedemdesiatych rokov rozličné hospodársko-obchodné výsady. Výrazom stabilizácie vzťahov medzi hlavnými stavebníkmi chrámu — mestom a kapitulou — boli v štyridsiatych rokoch obnovené dohody, ktorými sa uzavreli vleklé spory, týkajúce sa kompeten-

cí pri výbere a voľbe hlavného mestského farára.<sup>74</sup> Do tohto obdobia, čiže do prelomu tridsiatych alebo štyridsiatych rokov, alebo do nasledujúceho, t. j. 5. desaťročia 14. storočia patrí teda aj menší severný portál bratislavského dómu a jeho reliéf.

Autor tohto reliéfu, ktorého sme označili na základe dosiaľ jedinej známej práce pomocným menom Majster bratislavského Trónu milosti, bol významnou, i keď nie výnimočnou tvorivou osobnosťou. V svojom bratislavskom diele syntetizoval najrozličnejšie stredoeurópske podnety a skĺbil ich do osobitého, synkretického umeleckého prejavu. V dnešnom stave poznania sa mu zatiaľ nedajú pripísať žiadne iné sochárske práce a ojedinelé pokusy v tomto smere vyznievajú viac ako nepresvedčivo.<sup>75</sup> Tak či onak šlo o sochára dobrého stredoeurópskeho priemeru, ktorý sa svojou tvorbou rovnocenne zaraďuje do zložitých súradníc stredoeurópskeho sochárstva 2. štvrtiny 14. storočia. K vysledovaniu zreteľnejších genetických stôp umeleckého prejavu Majstra bratislavského Trónu milosti, ktoré — ako sme naznačili — sa zdajú smerovať predovšetkým do susednej Viedne a ďalej proti toku dunajskej kultúrno-umeleckej tepny, akiste ešte prispeje budúcnosť. Zatiaľ ho môžeme len zbežne, predsa však príhodne charakterizovať širším súdobým umeleckým kontextom, keď jeho reliéfný výtvar postavíme po bok takým sochárskym dielam, ako je figurálna výzdoba albertínskeho chóru viedenského dómu (vrátane konzol a svorníkov), hlavného portálu kostola minoritov vo Viedni, plastická dekorácia tvaroslovia kapitulnej siene františkánskeho kláštora v Soprone,<sup>76</sup> sanktfloriánska drevorezba rytiera, plastiky Majstra Márie z Rottweilu a ich ohlas v Prahe (tympanón kostola P. Márie Snežnej<sup>77</sup>), Würzburgu (reliéf tamojšieho špitálu) atď.

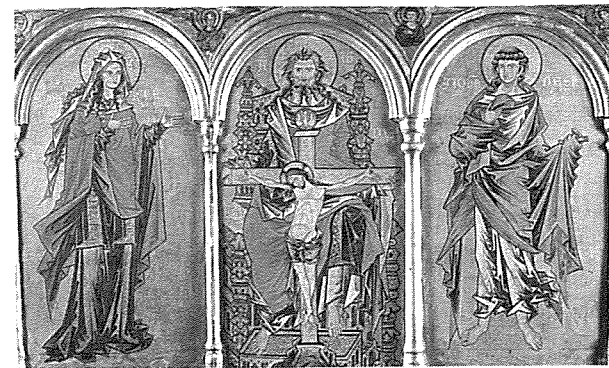
\*

Záverom ešte ostáva dotknúť sa otázky dvoch sôch, čo pôvodne stáli alebo mali stáť pod baldachýnmi v bočných osteniach portálu a slúžiť výtvarno-obsahovému dopovedaniu reliéfu v štítovom poli. Tento problém súvisí s teologicko-ikonografickým programom celej sochárskej výzdoby — sústredenej na Trón milosti — a s jej eschatologickým zmyslom. Kultové povedomie stredoveku bolo totiž preniknuté hlbokou vierou v spásanosnú schopnosť sv. Trojice. Aktualizácia významu božskej Trojice pre vykúpenie, ktorá kulminovala práve v 14. storočí, sa odrazila v prijatí jej sviatku do cirkevného roku na synode v Arles roku 1260

a v jeho prehlásení za záväzný roku 1334.<sup>78</sup> Eschatologicko-vykupiteľský význam trojičného motívu sa pritom viazal na všeobecnú duchovnú náplň kresťanského sakrálneho vchodu ako hraničného predelu medzi dvoma svetmi, na jeho úlohu prostredníka k Novému Jeruzalemu – raju a nebeskému vykúpeniu v ňom.<sup>79</sup> Bratislavský portál teda analogicky k mnohým iným vchodom do chrámov znamenal určitý druh myšlienkovvej syntézy rezumujúcej špecifickým spôsobom symboliku celej sakrálnej stavby ako brány do nebies. Je navyše všeobecne známe, že v kresťanskej kultovej stavbe znamená portál skrz mystérium vykúpenia samého Krista – Salvátora, cez ktorého sa vstupuje do kráľovstva nebeského v zmysle jeho vlastného výroku: „Ja som brána, kto cezo mňa prejde, bude spasený“ (J 10, 9).<sup>80</sup> Spodná dvojica baldachýnových sôch integrovaná do portálového celku mohla v tom zmysle spodobovať najbližších svedkov Kristovej obete na kríži P. Máriu a sv. Jána Evanjelistu – osnovateľa finálnej apokalyptickej pasáže Biblie. Rovnakými sprievodnými figúrami doplnili napríklad aj spomínaný Trón milosti s puncovanými iniciálami alfy a omegy na oltárnom nadstavci pochádzajúcom zo Soestu.<sup>81</sup>

Ďalším dôležitým ikonografickým pendantom sochárskej výzdoby bratislavského portálu, svedčiacim o súvislosti trojičnej a mariánskej tematiky, je reliéf tynpanonu od kostola P. Márie Snežnej v Prahe (pred 1346), o ktorého štýlovej príbuznosti – vyplývajúcej zo spoločného rottweilského východiska – bola už reč. Na pražskom reliéfe sa Trón Božej milosti spája prostredníctvom Stromu života-kríža s výjavom Korunovania P. Márie ako apokalyptickej ženy sediacej na levovi, zaodetej slnkom a druhej Evy, personifikujúcej Cirkev – nevestu Krista. Zrkadlí sa tu úzky vzťah P. Márie k Trónu milosti, daný pôsobením sv. Trojice na ňu, a zdôrazňuje sa jej spojenie s Jánovým Zjavením, tak ako tieto myšlienkové väzby aktualizovala nábožensko-teologická literatúra 1. polovice 14. storočia.<sup>81a</sup>

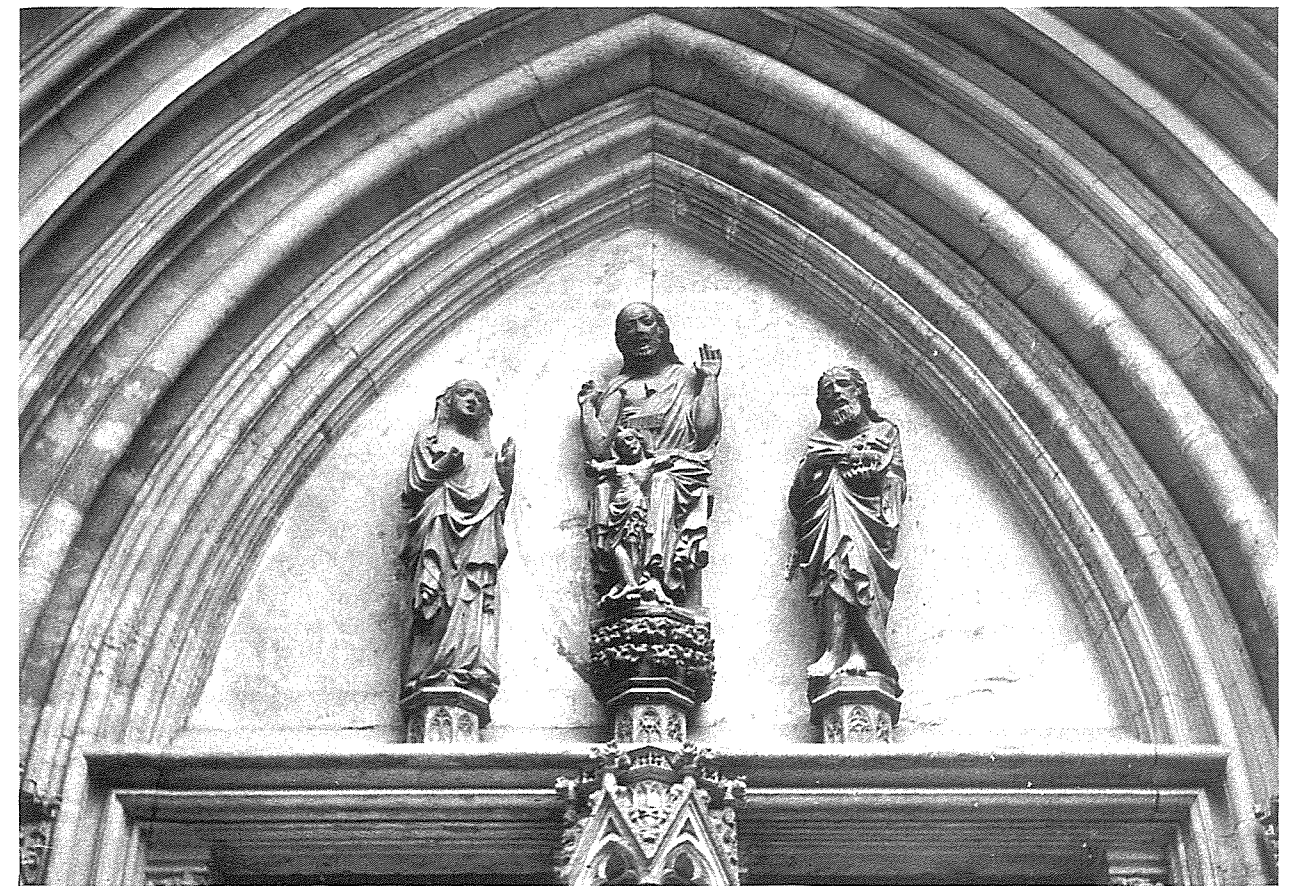
Významová rovina sprostredkovania Božej milosti čiže spasenia sa dopĺňa so súdnickou obsahovou polohou bratislavského portálu, zviazanou s metaforou Krista-Sudcu ako brány spravodlivosti.<sup>82</sup> Dve baldachýnové plastiky by v tom zmysle mohli ešte skôr slúžiť obsahovému dopovedaniu reliéfu v súvislosti s juridicknou obsahovou rovinou, pri ktorej sa ústredná trojičná skupina transponovala do úlohy sudcu – odobrovateľa etickej spôsobilosti jednotlivca k dosiahnutiu nebeského vykúpenia. V tom prípade by išlo o orodov-



Retabulum z Wiesenkirche v Soeste (Gemäldegalerie Berlin-Dahlem). Okolo 1250. Repro T. Leixnerová

níkov – príhovorcov za hriechne ľudstvo pri Poslednom súde P. Máriu so sv. Jánom Krstiteľom, ktorí by tak vytvárali s ústrednou skupinou ikonografický motív tzv. Deesisu, zvýrazňovali apokalyptický podtext celého výjavu a narážali by skratkovite na myšlienku Posledného súdu, rozhodujúceho o prijatí do nebies či zatratení.<sup>83</sup> Posilňovala by sa tým salvatoriánska významová zložka portálového architektonicko-umeleckého komplexu, evokujúceho – v zmysle svojho eschatologického významu – priamu predstavu konečného cieľa ľudského pokolenia a individuálneho zúčtovania s každým jednotlivcom. Obsahová rovina súdu a milosti s ním spojenej sa však v sochárskej výzdobe bratislavského portálu navyše aktualizovala predovšetkým v súvislosti s tým, že portál sa skutočne stával dôležitou významovo-obrazovou kulisou juridickej praxe, ktorá sa v stredoveku práve pred ním zvykla konať.<sup>84</sup>

Takýto tematický okruh, zameraný na posledné veci ľudského života a jeho posmrtné pokračovanie, bol v čase vzniku bratislavského reliéfu, poznačenom doznievajúcou mystikou, mimoriadne aktuálny. Znázornenia antropomorfnej Trojice pri Poslednom súde však predsa len boli v 14. storočí i neskôr pomerne zriedkavé.<sup>85</sup> Za najvýznamnejšiu ikonografickú analógiu k bratislavskému portálu možno považovať severovýchodný portál tzv. trianglu (predsiene trojuholníkového pôdorysu) na severnej strane dómu v Erfurte. Pochádza z tridsiatych rokov 14. storočia, je teda len o málo starší od bratislavského reliéfu, a v štítovom poli ho zdobí takisto reliéf Trónu milosti, ktorého apokalypticko-súdnický zmysel dokresľujú sprievodné reliéfné figúry oboch hlavných orodovníkov – P. Márie a sv. Jána Krstiteľa.<sup>86</sup>



Severozápadný portál na triangli dómu v Erfurte. Štítové pole s Trónom milosti. 1330–1340. Foto J. Žáry

Eschatologický zmysel trojičného motívu, resp. súvislosť oboch základných podstát Božieho bytia, Krista a Boha Otca, s Posledným súdom sa odráža v predpovedi tejto finálnej udalosti vyslovenej evanjelistom Matúšom (25, 34): „Vtedy povie Kráľ tým, ktorí budú sprava: Podte, požehnaní môjho Otca, zaujmite ako dedičstvo kráľovstvo, ktoré vám je pripravené od stvorenia sveta.“ Nasledujúce vety Matúšovho textu hovoria o Kristovej chvále charitatívnej činnosti, končiacej známym výrokom: „Čokoľvek ste urobili jednému z týchto mojich najmenších bratov, mne ste urobili“ (Mt 25, 40). Vôbec preto neprekvapuje, že s obrazovým motívom Trónu milosti sa často stretávame v spojení so stredovekými špitálnymi inštitúciami, zasväcovanými zväčša sv. Duchu ako tretej podstate Božieho bytia a zároveň médiu Božej pôsobnosti vo svete. Známy je predovšetkým rottweilským vplyvom poznačený reliéf Trónu milosti s donátormi, pochádzajúci z polovice 14.

storočia, pôvodne umiestený v kaplnke špitálu vo Würzburgu.<sup>87</sup> Spomedzi analogických príkladov v odvetví knižnej maľby spomeňme zasa pašiový rukopis, slúžiaci pri odobierkových úkonoch s umierajúcimi pacientmi špitála v Norimbergu, zdobený na centrálnom mieste expresívnou ilumináciou Boha Otca s krucifixom v náručí.<sup>88</sup>

S Trónom milosti zastupujúcim Krista-Sudcu v majestáte (rozšíreného najmä v románskom umení) sa stretávame pred polovicou 14. storočia aj v juhočeskej nástennej maľbe – vo vidieckych kostolíkoch v Hosíne a Dráchove.<sup>89</sup> Na Slovensku sa zasa v oblasti nástennej maľby vyskytuje sv. Trojica v eschatologickej úlohe Sudcu na konci vekov o niečo neskôr – v poslednej tretine 14. storočia – na klenbe presbytéria kostola v Žehre (v podobe Boha s tromi hlavami) a na severnej stene minoritského kostola v Levoči (v podobe troch samostatných sediacych postáv).<sup>90</sup> Apokalyptické poní-

manie sv. Trojice, resp. jej milostného variantu, sa potom ojedinele uplatňovalo po celé 15. storočie, aby nakoniec zavŕšilo svoj vývoj na prahu novoveku v maľovaných meštianskych epitafoch.<sup>91</sup>

Reálna a symbolická forma reliéfu Trónu milosti na bratislavskom portáli sa však nevyčerpávala v samej funkcii sprievodnej kulisy súdnych konaní. Fungovanie figurálneho tympanónu ako reliéfného obrazu – zasadeného do lomeného, lineárne multiplikovaného architektonicko-tvaroslovného rámca s baldachýnovými plastikami – sa rovnako neobmedzovalo len na symbolicko-ilustratívnu úlohu akéhosi vyvýšeného panelu, nasmerovaného k vstupujúcim užívateľom sakrálneho vnútorného priestoru a slúžiaceho na ich zbežnú obsahovo-duchovnú prípravu a poučenie. Bratislavský reliéf akiste zároveň predstavoval skutočný obrazový objekt sám osebe a pre seba, opticky jasne vymedzený, uzavretý a do značnej miery zo svojho okolia vyčlenený dielo. Ako samostatný artefakt, i keď neprenosný a fixovaný na priestorový obal architektúry, bolo analogicky k devočným pašiovým tabuľovým obrazom obdarované mocou emotívno-psychického pôsobenia. Reliéfny obraz bratislavského štítového poľa mal takisto schopnosť naliehavo zasahovať duševný svet súvekeho stredovekého diváka, dojímať ho, oslovovať jeho vnútro a podnecovať predstavy o vlastnom bytí. Zvnútorňoval tajomstvo o sv. Trojici a približoval ho k náboženskému zažívaniu stredovekého človeka, ktorý tak vstupoval do bezprostredného vzťahu k Bohu. Napínal vnemový aparát prichádzajúcich, aby ho vzápätí uvoľňoval sugesciou účasti na mystériu vykúpenia a nádeje na obstatie v konečnom účtovaní.<sup>92</sup>

Ako adresát kresťanského strachu spĺňala ústredná skupina milostivej sv. Trojice rolu sudcu i obhajcu

<sup>1</sup> Umenovedná literatúra sa doteraz sústredila predovšetkým na stavebno-umelecký vývoj bratislavského dómu v 15. storočí. Problematike dómu v 14. storočí sa venuje len sporadická pozornosť. Z novej literatúry pozri napríklad MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedný časopis 17, 1968, s. 148–152; Magyarországi művészet 1300–1470 körül I. (red. MAROSI, E.). Budapest 1987, s. 421, 456; ŽÁRY, J. – BAGIN, A. – RUSINA, I. – TORANOVÁ, E.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Bratislava 1990, s. 19 a d. (kap. *Stavebno-umelecký vývoj dómu v 13. a 14. storočí*). Pozri aj nemecké vydanie posledného titulu ŽÁRY, J. – BAGIN, A. – RUSINA, I. – TORANOVÁ, E.: Der Martinsdom in Bratislava. Bratislava 1990 s. 21 a d. (kap. *Die architektonisch-künstlerische Entwicklung des Domes im 13. und 14. Jahrhundert*).

<sup>2</sup> Mimoriadne dobrý stav zachovania severovýchodného portálu podmienila práve skutočnosť, že nebol vďaka kaplnke vystavený

zároveň, bola obrazovým objektom prežívania, do ktorého veriaci premietali vlastné utrpenie v podobe súcitu s Ukrižovaným a s jeho Otcom, čo ho ľudstvu poskytol ako akt zmierenia a omilostenia. Utrpenie individua, transformované do vynaloženého súcitu a ľútosti sa vracalo k divákovi v podobe milosti a útechy.<sup>93</sup> Medzi reliéfnym obrazom a prizeraúcim sa veriacim tak vznikol vnútorný religiózny dialóg, v ktorom ľudské prežívanie bolo takpovediac zo strany obrazu opätované omilostením. Reliéf Trónu milosti – Gnadenstuhl sa tak stával ozajstným zázračným obrazom poskytujúcim milosť – Gnadenbildom. Vďaka svojmu vystupňovanému preduchovneniu a nástojčivosti svojho vnútorného výrazu stredovekého veriaceho nielen oslovoval a vyzýval, ale sám sa stával objektom oslovenia, vrúcnej modlitby jednotlivca, prostriedkom jeho spojenia s najvyšším súcnom a jeho citového prežívania – tzv. devočným obrazom – Andachtsbildom.<sup>94</sup> Za podobné devočné obrazy, charakteristické emotívnou črtou vnútorného dialógu a osobnej zbožnosti, sa dá, mimochodom, považovať i väčšina spomínaných súvekých reliéfných tympanov so zobrazením Trónu Božej milosti (Praha, Wroclaw, Würzburg), ale aj iných tém (portály na západnej a severnej strane minoritského kostola vo Viedni).<sup>95</sup>

V takejto špecifickej existenčnej forme, siahajúcej ďaleko za dokresľujúcu príbehovú ilustráciu, či nadčasové spodobenie božského princípu, pôsobil bratislavský reliéfny tympanón nielen na laické masy starej Bratislavy. Pre cirkevných hodnostárov a členov bratislavského kapitulného zboru sa zrejme stával aj médiom zložitejších, intelektuálne náročnejších teologických kontemplácií a úvah o dôstojnej výlučnosti vlastného duchovného poslania.

nepriaznivým poveternostným podmienkam a ani dnes ho neohrozujú exhaláty automobilovej dopravy. Fundátormi kaplnky – ktorej klenba nadviazala na vzorec bočných lodí a tvaroslovie zasa na presbytérium – boli členovia bratislavskej patricijskej rodiny Meixnerovcov. Pozri napríklad IPOLYI-STUMMER, A.: Die St. Annacapelle des Domes zu Preßburg. Mittheilungen der k. k. Central – Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale II, 1957, s. 186–190.

<sup>3</sup> Kaplnku sv. Anny pôvodne sprístupňoval z exteriéru osobitný sedlový portálik prelomený v západnom múre, z ktorého po zrušení ostalo len sedlové nadpražie s pretínajúcimi sa prútmí profilácie.

<sup>4</sup> Na podobnú významovú rovinu, ktorá mohla zohrať úlohu určitého spolufaktora aj pri vzniku bratislavského portálu, poukázala nedávno v súvislosti s tzv. Zlatou bránou mariánskeho kostola na hrade nemeckých rytierov v Malborku (Marienburgu) JAKUBOW-

SKA, B.: Złota brama w Malborku. Apokaliptyczne bestiariusz w rzeźbie średniowiecznej. Malbork 1989, s. 19.

<sup>5</sup> Rozmery portálu, ktoré uvádzam, vychádzajú z Henszlmannovho, z konca sedemdesiatych rokov minulého storočia pochádzajúceho náčrtu portálu, ktorého spodnú časť so soklom dnes zakrýva podlaha kaplnky (HENSZLMANN, I.: Magyarországi csúcs-íves stíly műemlékei II.: Győr, Sopron, Pozsony, sz. György, Bazin, Modor és Nagy Szombat. Budapest 1880, obr. 122 na s. 140). Vzhľadom na dodatočné zvyšovanie dlažby trojlodia a najmä kaplnky (prístupnej dnes z interiéru kostola vysokými, do portálu vstavanými schodami), ako aj rozličné úpravy terénu na severnej strane dómu (poslednú spomína ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Preßburg II/1. Preßburg 1890, s. 199–200, 206) nie je vylúčené, že v pôvodnom stave bol severovýchodný portál ešte o niečo vyšší, so štíhlejšími proporciami.

<sup>6</sup> Na otázku, či kamenné plastiky určené na portál dokončili a do jeho výklenkov skutočne osadili, je dnes ťažko odpovedať. Neskôr sem možno inštalovali novodobé náhradky a ešte začiatkom šesťdesiatych rokov, teda pred reštaurovaním portálu, tu napríklad stáli barokové plastiky sv. Barbory a Zmŕtvychvstaného Krista (Bratislava, stavebný vývin a pamiatky mesta (red. PISOŇ, Š.). Bratislava 1961, obr. 65).

<sup>7</sup> V redukovanej architektúre stredo-východnej Európy sa práve na portálový vchod – ako prostriedok komunikácie medzi dvoma svetmi, na rozhraní pozemskej každodennosti a nebeskej večnosti – sústreďovala, resp. obmedzovala náročnejšia architektonicko-plastická výzdoba. Ruka v ruke s formálno-tvarovým zjednodušením šla prirodzene, i redukcia obsahovej výrečnosti katedrálneho portálu, neznamená to však, že by nebola aspoň v svojich základných významových rovinách pod povrchom tvarov prítomná.

<sup>8</sup> Zatiaľ čo portál v Spišskej Novej Vsi akiste súvisí s akčným rádiom levočskej stavebnej huty (porov. napr. SCHÜRER, O. – WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn – Wien – Leipzig 1938, s. 146; MAROSI, E.: Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn. In: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Bd. 4: Das internationale Kolloquium vom 5. bis 12. März 1979. Köln 1980, s. 136), portál v Hlohovci sa dielensky zvykne spájať s portálom v Hronskom Beňadiku (MENCL, V.: Kláštor sv. Beňadika nad Hronom. Vlastivedný časopis XV, 1966, s. 158; Magyarországi művészet 1300–1470 körül I. C. d. v pozn. 1, s. 77, 533).

<sup>9</sup> Prínos košických portálov do kontextu stredo-európskeho vývoja zhodnotili MENCLOVÁ, D. – MENCL, V.: O účasti Slovenska na vzniku pozdne-gotické architektúry. Štencovo Umění IX, 1938, s. 376. Ku košickým portálom porovnaj ďalej napríklad MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 46 a d.; MAROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400. Acta Historiae Artium ASH XV, 1969, s. 65 a d.; BAKOŠOVÁ, J.: Reliéfna výzdoba severného a západného portálu košického dómu. ARS 1/1982, s. 30 a d.

<sup>10</sup> Porovnaj napr. CSEMEGI, J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest 1955, s. 23 a d., 90 a d.; Magyarországi művészet 1300–1470 körül. C. d. v pozn. 1, s. 198, 391, 415, 456, 457, 525–526.

<sup>11</sup> K autorovmu novému pohľadu na architektonicko-umelecké

osudy domu bratislavského v 14. storočí porovnaj aj monografiu ŽÁRY, J. – BAGIN, A. – RUSINA, I. – TORANOVÁ, E.: Dóm sv. Martina v Bratislave. C. d. v pozn. 1 (kapitola *Stavebno-umelecký vývoj dómu v 13. a 14. storočí*).

<sup>12</sup> HENSZLMANN, I.: Magyarországi csúcs-íves stíly műemlékei. C. d. v pozn. 5, s. 139–143. Dokumentárnu hodnotu diela umocňuje skutočnosť, že jeho autor bol súčasníkom regotizačných úprav stredovekých pamiatok a v nejednom prípade zachytil ich súčasť v pôvodnejšom stave. K Henszlmannovmu významu pre zrod maďarskej umenovedy porovnaj TIMÁR, A.: Der Auftritt Imre Schulmann's. In: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule. Wien 1983.

<sup>13</sup> Na túto základnú, konštantnú premisu maďarskej historiografie umenia, ktorá predučila i spôsob periodizácie umeleckého vývoja v celouhorskom rámci podľa dynastických dejín, poukázal nedávno BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku (prolegomena). Analecta SNG VI, č. 7. Bratislava 1984, s. 22–27. Porovnaj tiež BAKOŠ, J.: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve. Bratislava 1984, s. 56 a d., 160 a d., 184 a d.

<sup>14</sup> K premenám maďarskej historiografie umenia pozri najmä BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku. C. d. v pozn. 13, s. 13 a d. (kap. *Cesty maďarskej kunsthistórie: Od nacionalizmu k stredo-európanstvu*), ako aj BAKOŠ, J.: Koncepcie dejín stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia. Umění XVII, 1979, s. 322–345, 427–452.

<sup>15</sup> BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku, C. d. v pozn. 13, s. 13 a d. Postupná internacionalizácia umeleckohistorického nazerania vyústila nakoniec do pluralistickej a sociologickej interpretácie dejín umenia v Uhorsku (tamže).

<sup>16</sup> GEREVICH, L.: Az érett gótika Magyarországon (A XIV. század elejétől a század végéig). In: A magyarországi művészet I. A honfoglalástól a XIX. századig. Budapest 1956. Citované podľa 3. vyd. – Budapest 1964, s. 142, 155, 162–163, 166. Už pred Gerevichom datovali trojlodový halový koncept bratislavského dómu do 2. polovice 14. storočia aj MENCLOVCI, V. a D.: Bratislava, stavebný obraz mesta a hradu. Praha 1936, s. 49. Podľa ich vtedajšieho názoru, ktorý Mencl neskôr čiastočne pozmenil v prospech ranjšieho vročenia, sa bratislavské trojlodie začalo stavať okolo polovice 14. storočia na bazilikovom pláne a ten bol v priebehu stavby v 2. polovici 14. storočia premenený na halový (tamže).

<sup>17</sup> GEREVICH, L.: Az érett gótika Magyarországon. C. d. v pozn. 16, s. 162. Gerevich tu okrem iného vyslovil aj značne problematickú, pre niektorých maďarských historikov umenia však dodnes smerodajnú mienku, že „budínske stavby 14. storočia nepochybne vynikajú nad všetkými ostatnými stavbami v štáte jednak početnosťou, veľkosťou a úrovňou, jednak v pôdorysno-typologickom riešení“ (tamže).

<sup>18</sup> CSEMEGI, J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. C. d. v pozn. 10, s. 90 a d.

<sup>19</sup> GEREVICH, L.: Az érett gótika Magyarországon. C. d. v pozn. 16, s. 166. Sprostredkujúcu úlohu Budína pre stavebné umenie celého Uhorska precenil Gerevich – bez toho, aby sa opierať o päť dôkazov – aj v ďalších svojich prácach. Pozri napríklad GEREVICH, L.: Die Rolle Budas in der gotischen Baukunst Ungarns und die europäischen Stilströmungen. In: Budapest Régiségei. A budapesti Történeti múzeum évkönyve XVII, 1956, s. 62–71; GEREVICH, L.: The Art

of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest 1971. Premisu permanentnej iniciátorskej úlohy štátneho centra v kultúrno-umeleckej sfére mala v Gerevichovej koncepcii oprávňovať a dokladať aj univerzalistická predstava jednotnaciej vývojovej súvislosti všetkých umeleckých druhov: Halová formu chrámu dal Gerevich do analógie s progresom v zobrazujúcich umeniach, so súvekým pokrokom v znázorňovaní priestoru, ako aj momentálnej, časom podmienenej udalosti a žánrového výjavu. Tak sa podľa neho v maľbe, plastike i architektúre odráža víťaziaci „profánný“ názor nestálosti a premenlivosti, urýchľujúci zrod neskorogotického realizmu v zobrazujúcom i stavebnom umení. Výrazom toho istého profánneho prístupu je podľa Gerevicha aj lineárna skulptúra rottweilského štýlu spred polovice 14. storočia (ktorý má však skôr abstraktný charakter a založený je na potlačovaní telesnej hmotnosti! — pozn. aut.) a „grafický“ pôsobiaca architektúra Švábska a pražskej školy, ktorá sa mala zároveň v 2. polovici 14. storočia uplatniť aj v tzv. *grafikom štýle* Budínskeho hradu (GEREVICH, L.: Die Rolle Budas..., C. d. v pozn. 19, s. 68; Ten istý: Az érett gótika Magyarországon. C. d. v pozn. 16, s. 160). Dochádza tak k paradoxnému, neprijateľnému zlučovaniu rozličných tendencií, k ich násilnému podriadeniu zjednodušenej predstave o pozvoľne sa profanizujúcom umeleckom vývoji, smerujúcom rovnomerne vo všetkých odvetviach k renesancii. V pozadí tohto názoru stojí Schmarsowova téza o príbuznosti vývinu neskorej stredoeurópskej (nemeckej) gotiky s počiatkami talianskeho novovekého umenia, ktorej výrazom mal byť práve priestorový štýl nemeckých halových kostolov, analogický renesančnému priestorovému citeniu (SCHMARSOW, A.: Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. In: Berichte der Philologisch — historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1899, s. 41 — 76).

<sup>20</sup> Magyarországi művészet 1333–1470 körül. C. d. v pozn. 1. Periodizáciu diela, siahajúceho od dynastickej výmeny na uhorskom tróne po vymretí Arpádovcov a nástupe Anjouovcov až po vládu Mateja Korvína opäť viac-menej vymedzujú dynasticko-politické dejiny.

<sup>21</sup> WEHLI, T.: Tématicai és ikonografiai jellenségek. In.: Magyarországi művészet 1300–1470 körül. C. d., s. 183, 187, 198. K zaradeniu bratislavského Trónu milosti medzi pašiové témy viedlo autorku zrejme aj nesprávne konštatovanie, že tento ikonografický motív sa osamostatnil „redukčnou cestou“ od pašiovej tematiky (!) v 1. polovici 14. storočia (tamže). Ide však o nedorozumenie, pretože súčasťou pašiových cyklov nikdy nebol a tieto boli skôr len jeho čiastkovým predpokladom. Zjednodušená interpretácia, skresľujúca tematicko-významové špecifiká reliéfu sa odrazila i v nesprávnom tvrdení, že súčasťou výjavu sú „muzicujúci“ anjeli, ktorí mu dodávajú triumfálny či majestátny charakter. Tematickú ojedinelosť bratislavského reliéfu sa pritom autorka usiluje preklenúť poukazom na oltár s Trónom milosti z Mošoviec v Turci — viac ako o sto rokov mladšie dielo zo zbierok budapeštianskej Magyar Nemzeti Galérie (tamže, s. 187). Pozabudla navyše na tri ďalšie, neskorogotické súsošia príbuzného ikonografického typu, zachované na Slovensku: z Vyšných Repášov, Polomy (dnes obe v SNG) a v Bardejove (predela oltára sv. Barbory vo farskom kostole sv. Egídia).

<sup>22</sup> ENTZ, G.: Építészet. In: Magyarországi művészet 1300–1470 körül. C. d., s. 421. Entz rozčlenil tak ako Gerevich architektonický vývin Uhorska v danom období na nasledujúce podkapitoly: A. *Kráľovské stavby*; B. *Stavebné podujatia vysokej šľachty*; C. *Stavby vysokých*

*cirkevných hodnostárov*; D. *Architektúra miest*; E. *Vidiecke stavby*; F. *Architektúra Sedmohradka*. Bratislava sa venuje až v závere podkapitoly D. V tomto kontexte Entzovho členenia sa dostáva Budínu ako predpokladanému prvoradému iniciátorskému stredisku celoštátneho kontextu hlavná, a navyše znásobená pozornosť — objavuje sa na špičici podkapitol A a D. Jeho stavby na čele s Budínskym hradom a s kostolom Blahoslavenej P. Márie sa tak dostávajú na vrchol významovej pyramídy — zlozenej z domnele súvisiacich článkov do kompaktného celku bez ohľadu na ich chronológiu — kde bratislavské halové trojlodie s portálom zaujíma nižší, podradnejší stupeň.

<sup>23</sup> Tamže. Porovnaj takisto ENTZ, G.: Gotische Baukunst in Ungarn. Budapest 1976, s. 10 a d., 200 a d., 216.

<sup>24</sup> ENTZ, G.: Építészet. In: Magyarországi művészet 1300–1470 körül. C. d. v pozn. 1, s. 421; Ten istý: Gotische Baukunst in Ungarn. C. d. v pozn. 23, s. 216.

<sup>25</sup> MAROSI, E.: A kőfaragó művészet stílustendenciái. In: Magyarországi művészet 1300–1470 körül. C. d., s. 456. I keď Marosi neopúšťa tézu o vedúcej iniciátorskej úlohe dvora pri preberaní halového chrámového typu v Uhorsku, ani predpoklad priameho dielenského spojenia budínskeho kráľovského paláca a tamojšieho kostola Blahoslavenej P. Márie, na druhej strane nijak neprečenuje jeho význam a na rozdiel od Gerevicha nevyzdvíhuje kvalitu reliéfu jeho južného portálu, ktorého štýl charakterizoval už dávnejšie predtým ako „zhrubnutý“ (MAROSI, E.: Bemerkungen zur Architektur und Bausculptur in Ungarn. C. d. v pozn. 8, s. 134).

<sup>26</sup> MAROSI, E.: Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 6, 1971, s. 4 a d.; Ten istý: A XIV. — XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica 1973, s. 29 a d.; Ten istý: Einige tendenziöse Planänderungen. Beiträge zur Stilgeschichte der ungarischen Architektur des 14. Jahrhunderts. Acta Technica ASH CXXVII, 1974, s. 297, 333; Ten istý: stať o umení Uhorska. In: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. 2. zv. Ein Handbuch zur Ausstellung (vyd. LEGNER, A.). Köln 1978, s. 451–453; Ten istý: Bemerkungen zur Architektur und Bausculptur in Ungarn. C. d. v pozn. 8, s. 132 a d.; Ten istý: A 14. századi Magyarországi udvari művészet és közép-Európa. In: Művészet I. Lajos király korában 1342–1382.

Katalóg výstavy v Székesfehérvári. Budapest 1982, s. 51 a d.; Ten istý: Építészet. In: tamtiež, s. 248; Ten istý: Magyarországi, a közép-Európai gótikus művészet egyik központja. In: A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig (red. ARADI, N.). Budapest 1983, s. 77; Ten istý: Die europäische Stellung der Kunst der Anjouzeit in Ungarn. Alba Regia XXII, 1985, s. 39 a d.

<sup>27</sup> Porovnaj pozn. 4.

<sup>28</sup> Oba portály do lode zo severnej strany chrámu pravdepodobne plánovali — spolu s veľkolepým priestorovým konceptom trojloďového interiéru — už od počiatku. Bývalo to, mimochodom, bežné pri všetkých väčších stredovekých kostoloch, ktoré mávali viacero postranných, pre rozličné sociálne vrstvy mestskej komunity určených vchodov. Navyše disponovali — na rozdiel od bratislavského dómu, ktorého západná fasáda ako súčasť obranných mestských múrov musela ostať kompaktná — aj okázalými, často až trojitými portálmi ako hlavnými vstupmi na západných priečeliach. K tretiemu — južnému vchodu do lode bratislavského dómu, pochádzajúcemu pravdepodobne z 2. alebo z 4. desaťročia 15. storočia pozri

ŽÁRY, J.: Južný portál bratislavského dómu. Výtvarný život 34, 1989, č. 8, s. 20–25.

<sup>29</sup> Menší severný portál bratislavského dómu mohol potom určitý čas slúžiť výhradne členom bratislavského kapitulu zboru na čele s prepoštom. Podobne tomu bolo napríklad aj vo viedenskom dóme, kde kanonikom — sídlaciom zhodou okolností takisto ako v Bratislave po severnej strane chrámu — vyhradili severovýchodný portál, ktorým sa vchádzalo do severnej bočnej veže založenej v polovici 15. storočia (ZYKAN, J.: Zur Bauplastik von St. Stephan. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22, 1968, s. 8).

<sup>29a</sup> Nízke sokle portálu, i keď samy osebe nie sú celkom spoľahlivým argumentom datovania, sa často používali najmä v lineárnom stredoeurópskom slohu 1. polovice 14. storočia. Typické preň je aj strechovité sklopenie soklov v hornej časti, odkiaľ plynulo vybiehajú prúty profilácie bez pätičiek (pozri napr. MENCL, V.: Vývoj stredovekého portálu v českých zemích. Zprávy památkové péče XX, 1960, s. 120 a d.).

<sup>30</sup> Podobné, ešte väčšími prevýšené polygonálne ihlancové baldachýny, ktorých dolné vimperky navyše oddeľujú fiály, použili napríklad v interiéri dómu v Regensburgu, na nárožniach tamojších bočných baldachýnových oltárov — sv. Ruperta (okolo 1320) a Zvestovania (okolo 1335–1340). Pozri HUBEL, A. — KURMANN, P.: Der Regensburger Dom. Architektur, Plastik, Ausstattung, Glasfenster. München — Zürich 1989, s. 69–71.

<sup>31</sup> Podľa informácie dr. Štefana Holčíka, účastníka posledného reštaurovania kostola, reliéf očistili od novodobej polychromie približne v rokoch 1965–1970. Reštaurátorské správy však nejestvujú, a tak nie je vylúčené, že pri neprofesionálnom zásahu mohli odstrániť aj zvyšky pôvodnej staršej polychromie.

<sup>32</sup> Všeobecne k ikonografickému motívu sv. Trojice porovnaj napríklad HACKEL, A.: Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung Berlin 1931; HEIMANN, A.: Trinitas, creator mundi. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2, 1938; BRAUNFELS, W.: Die Heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954; KIRSCHBAUM, E. (vyd.): Lexikon der christlichen Ikonographie I. Rom 1968, s. 526 a d.; K ďalšiemu osobitnému typu sv. Trojice, na Slovensku mimoriadne frekventovanému pozri ROYT, J.: Zobrazenie Nejsvätější Trojice skupinou trech hlav a tvárí. ARS 2/1991 (v tlači).

<sup>33</sup> Trón milosti predstavuje koncom stredoveku najrozšírenejší ikonografický typ v rámci motívu sv. Trojice. Z obdobia od 12. do 15. storočia zaevidoval nedávno v západnej Európe asi 300 umeleckých diel s podobným zobrazením BOFSPÉLUG, F.: Les images de dieu dans l'art occidental. In: Annuaire — Comptes rendus des cours et conférences 1988–1989. L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris 1989, s. 389. Špeciálne k motívu Trónu milosti pozri aj NEUMANN, G.: Die Ikonographie des Gnadenstuhls. Diss. Berlin 1953; WILHELM-KÄSTNER, K.: Zur Typologie des Gnadenstuhls. Festschrift P. Hamann, 1954.

<sup>34</sup> K dvojitému zasväteniu bratislavského kostola porovnaj úvod monografie ŽÁRY, J. — BAGIN, A. — RUSINA, I. — TORANOVÁ, E.: Dóm sv. Martina v Bratislave. C. d. v pozn. 1, s. 6 a d. K sv. Martinovi z Tours, ktorého patrocínium prešlo na dóm z prvotného podhradského kostolíka — predchodcu dómu, pozri bližšie ŽÁRY, J.: Patrocínium sv. Martina z Tours v stredovekej architektúre Slovenska. In: Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa przyjaćci nauk, wydzial nauk o sztuce. Nr. 104 za rok 1988, s. 133–139.

<sup>35</sup> Voľné plochy pozadia reliéfu medzi zvieracími symbolmi a božou gloriolou poskytovali dostatok miesta, aby aj tu mohli pôvodne byť z oboch strán vyryté či namaľované apokalyptické iniciály alfy a omegy, podobne ako to napríklad vidíme už na Tróne milosti retabula z polovice 13. storočia, pochádzajúceho z Wiesenkirche v Soeste (dnes v Gemäldegalerie Berlin-Dahlem).

<sup>36</sup> Krása (pulchritudo) ako synonymum dokonalosti spočívala v zmysle stredovekého kresťanského platonizmu — nadväzujúceho na číselnú symboliku sv. Augustína — v harmónii číselných pomerov, ktorá predurčila kompozíciu a štruktúru väčšiny gotických výtvarných diel (pozri napríklad STEJSKAL, K.: Středověké výtvarné umění. In: Kultura středověku, Několik pohledů do středověké kultury. Praha 1972, s. 173–194). K širšie založenému chápaniu krásneho v stredoveku — keď sa nerozlišovalo ako dnes medzi vonkajším estetickým a vnútorným obsahovým významom umeleckého diela a toto dielo bolo ako jednota formy, funkcie, významu a účelu vždy obrazne zamerané, bolo metaforou určitého významu a malo morálny i anagogický zmysel — pozri ASSUNTO, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. 2. nem. vyd. Köln 1987, s. 23 a d. Za pekné sa v stredoveku považovalo dielo i v súvislosti so svojím morálnym zacielením či poučením: Zújem vnímateľa sa nesústredoval na znázornené empirické obsahy, ale na etické zmysly, ktorého formou boli tieto obsahy cez spôsob svojho znázornenia (tamže, s. 34). Dnešný estetický zážitok bol v stredoveku širšie založeným, vnímavým pozorovaním, zahŕňajúcim všetky záujmy myslenia a života. Umelecké dielo ich aktivizovalo do krajného vypätia a konzumenta stávalo zoči-voči najvyšším veciam. Anagogický príbeh percepcie stredovekého umeleckého diela definoval v 13. stor. Hugo zo St. Viktora ako „vzostup ducha od viditeľného k neviditeľnému“ (tamže, s. 28, 35). Pozri aj TATARKIEWICZ, W.: Dzieje sztuki — przezycie estetyczne. Warszawa 1975; Ten istý: Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika. Bratislava 1988; ECO, U.: Kunst und Schönheit im Mittelalter. Wien 1990.

<sup>37</sup> Eucharistický kult, ktorý vrcholil v 14. a 15. storočí, stále väčší narastal už v priebehu 13. storočia a v súvislosti s tým bol zavedený roku 1264 aj sviatok Božieho (Kristovho) tela, aktualizovaný znovu roku 1314 a slávený po sviatku Najsvätejšej Trojice. Umocňovanie úcty k eucharistii šlo ruka v ruke s pozdvižovaním náboženského života miest vďaka pôsobeniu zobrazovacích rádo, v Bratislave prítomných od 2. polovice 13. storočia. V polovici 14. storočia si zakladajú mešťania Bratislavy, tak ako v iných stredoeurópskych mestách v tom čase, Bratstvo Kristovho tela (Fraternitas Corporis Christi), pôsobiace pri bratislavskom dóme, kde malo svoju kaplnku (ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Preßburg II/4. Preßburg 1903, s. 415 a d.).

<sup>38</sup> Gestá oboch anjelov, odlišných typom tváre i úpravou vlasov (ľavý má podobný útes ako Boh Otec, postranné pramene pravého vytvárajú navrstvené kaskády drobných kučier) patria akiste nielen Ukrižovanému v ich blízkosti, ale rovnako celej ústrednej skupine. Zopnuté ruky ľavého anjela smerujú napríklad priamo k hlave Boha Otca. Pravý pokľakávajúci anjel nadväzuje na taliansky „dvoranský“ motív známy z umenia Giotta a Pietra Lorenzettiho, ktorý sa pred polovicou 14. storočia uplatnil aj na tabuli Vyšebrodského oltára so Zvestovaním (PEŠINA, J.: Mistr vyšebrodského cyklu. Praha 1982, s. 17).

<sup>39</sup> SEEL, O.: Der Physiologus. Zürich — Stuttgart 1960. Levica zároveň ikonograficky úzko súvisí s Najsv. Trojicou, pretože podľa

Physiologu má tri osobitosti (Eigenarten). Pozri aj Physiologus. Berlin 1981, s. 5–8.

<sup>39a</sup> SACHS, H. – BADSTÜBNER, E. – NEUMANN, H.: Christliche Ikonographie in Stichworten. 3. vyd. Leipzig 1988, s. 23. 359, 367.

<sup>40</sup> V stredoveku viac-menej platilo tradičné chápanie dlhých vlasov, spojené s predstavou sily a moci (v biblickom mýte napríklad narážali na mužnosť Samsona). Znamenali takisto aristokraticko-kráľovskú kvalitu a ostrihanie korešpondovalo s kapituláciou, zrieknutím sa cností, prednosť i vlastnej osobnosti. Pozri CHEVALIER, J. – CHEERBRANT, A.: Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres. Paris 1982, s. 234–237; LURKER, M.: Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur. 2. vyd. Baden-Baden 1984, s. 231. V tom zmysle mohli byť mohutné vlasy mŕtveho Krista bratislavského reliéfu alúziou na neporazený princíp vitality večného kráľa – triumfátora nad smrťou.

<sup>41</sup> Vychýlenie vzdorovných ramien kríža nahor si pri opise reliéfu povšimol už HENZLMANN, I.: C. d. v pozn. 2, s. 141. K motívu stromového kríža porovnaj napríklad BAUERREIS, R.: Arbor vitae. Der „Lebensbaum“ und seine Verwendung in Liturgie und Kunst des Abendlandes. München 1938, s. 7 a d.; SELBMANN, S.: Der Baum – Symbol und Schicksal des Menschen. Karlsruhe 1984, s. 23 a d. Nezvyčajnosť bratislavského motívu spočíva v tom, že ide o zvyčajný kríž z hladko opracovaných hranolových brviem, ktorý sa k mystickému typu Stromu života hlási len miernym vychýlením svojich ramien nahor, bez obvyklej naturalizujúcej metamorfózy na sukovité konáre živého stromu, aká bola u podobných krížov obvyklá. Vitálny princíp tu však akiste pôvodne podčiarkoval zelený dekor.

<sup>42</sup> Najstaršie stromové krucifixy sa na Slovensku zachovali zo šesťdesiatych rokov 14. storočia na Spiši (Levoča, Spišská Belá). V Bratislave sa stromový kríž uplatnil v poslednej štvrtine 14. storočia na tympanóne portálu kaplnky sv. Jána pri františkánskom kostole, inšpirovanom hlavným portálom minoritského kostola vo Viedni, pochádzajúcim z tridsiatych rokov 14. storočia (MENCL, V. – MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. In: Bratislava, stavebný vývin a pamiatky mesta. C. d. v pozn. 6, s. 60; ČERNÁ-STUDNÍČKOVÁ, M.: A művészeti élet és kapcsolatai Pozsonyban Zsigmond király uralkodásának idején. Ars Hungarica 1984/1, s. 39; WAGNER-RIEGER, R.: Mittelalterliche Architektur in Österreich. St. Pölten – Wien 1988, s. 131).

<sup>43</sup> Vrcholová poloha symbolu sv. Ducha na bratislavskom reliéfe býva na iných zobrazeniach Trónu milosti zriedkavá a akiste ju podmienili aj výtvarno-kompozičné dôvody. I keď v neskorom stredoveku jestvovali najrozličnejšie spôsoby umiestenia holubice v rámci tohto ikonografického motívu (HACKEL, A.: C. d. v pozn. 32, s. 123), predsa len sa zvykla najčastejšie umiestovať pred hruď Boha Otca, medzi jeho a Kristovu hlavu. Hackel usudzuje, že sa tým narážalo na zvolanie Krista pred skonom na kríži (L 23, 46): „Otče, do tvojich rúk porúčam svojho ducha“. Takáto asociácia je však problematika, pretože holubica sa nemôže vykladať ako duša zomretého (porovnaj SCHILLER, G.: Ikonographie der christlichen Kunst. 2. diel: Die Passion Jesu Christi. 2. vyd. Gütersloh 1966, s. 135).

<sup>44</sup> Zatiaľ čo bodliak znamenal kľatbu Boha – ako následok hriechu bol metaforou neúrodnej zeme (1 M 3, 17–19) a pripomínal trňovú korunu Krista – teda vykúpenie (BEHLING L.: Die

Pflanzenwelt der mittelalterlichen Katedralen. Köln-Graz 1964, s. 108–112), palina, používaná často v katedrálnej stavebnej plastike 13. storočia a mimoriadne obľúbená v parlerovskom umení 2. polovice 14. storočia, patrila k mariánskym rastlinám. Podľa povery chránila pred diablom, jedom a ako často používaný prostriedok hygieny a liečby rozličných chorôb získala predikát „matka bylín“ (LEGNER, A.: Die Kölner Parlerbuste-Botanik und Petrographie. In: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatband zur Ausstellung (vyd. LEGERNER, A.). Köln 1980, s. 31; MOLL, E.: Der Beifuß. (Tamže, s. 33–36).

<sup>45</sup> BEHLING, L.: Die Pflanzenwelt, der mittelalterlichen Katedralen. C. d. v pozn. 44, s. 128. Rovnaké príznaky charakterizovali podľa autorky aj súveké maliarstvo, kde sa rastlinný prvok takisto hadovito prehýba v súlade s ľudskými figúrami (BEHLING, L.: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, s. 14 a d.). Plastickejšie riešenie, analogické stvolu s hniezdom pelikánich mláďat, je charakteristické len pre hlavice baldachýnových podstavcov bratislavského portálu. Dvojadrové listovité, druhovo totožné s rastlinným dekorom štítového poľa, sa tu výraznejšie oddeľuje najmä v hornej časti od kalichovitého jadra.

<sup>46</sup> Dvojomý spôsob rastlinnej výzdoby portálov sa zvykol už od románskeho obdobia uplatňovať skôr na hlavicách, oddeľujúcich bočné portálové ostenia od archivolty a pokrytých odlišným rastlinným dekorom na protihľých stranách (ešte na obraze Zvestovania od Jana van Eycka je takýto spôsob výzdoby portálového ostena narážkou na Starý a Nový zákon, zjednotené v Kristovi, ktorého sa týkala symbolika portálového celku). Podobným spôsobom ako v Bratislave – teda v tympanóne – spojili napríklad dva, tentoraz rôzne druhy rastlín v jednom štítovom poli na západnom portáli kostola sv. Alžbety v Marburgu v polovici 13. storočia, kde ľavú polovicu vyplnía vínna réva, pravú zasa krík „ružovej záhrady“.

<sup>47</sup> Porov. napr. LURKER, M.: C. d. v pozn. 40, s. 166 a d. Číslo sedem zohráva mimoriadne dôležitú úlohu predovšetkým v Jánovej Apokalypse, kde sa spomína a vyratúva nespočetnekrát.

<sup>48</sup> Tamže.

<sup>49</sup> Porovnaj napríklad výstižnú charakteristiku mystického obdobia v DVOŘÁK, M.: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Wien 1918, s. 48 a d. Dvořák zdôraznil, že pod vplyvom mystiky stratila ľudská postava svoj zmysel a slúžila len na „vizuálne podanie substancie božského, jej pôsobenia, transcendentálnej zákonitosti“ (tamže, s. 26). Porovnaj tiež BAUM, J.: Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg – Stuttgart 1921, s. 7 a d.

<sup>50</sup> Ohlas tohto typu anjela zaznieval z Remeša cez Straßburg a Freiburg do Švábska, kde patrí k jeho najkrajším zástupcom anjel zo skupiny Zvestovania z Überlingenu (BAUM, J.: C. d. v pozn. 49, s. 4, 137, obr. 1.).

<sup>51</sup> Zhrňujúco k rottweilskému štýlu pozri poslednú literatúru – STEINHAUSER, A.: Der Kapellenturm und die Kapellenkirche in Rottweil. Rottweil 1948; STÄHLE, W.: Steinbildwerke der Kunstsammlung Lorenzkapelle Rottweil. Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil. Bd. 3. Rottweil 1974; HECHT, W.: Über Baumeister, Datierung und Brautrelief des Rottweiler Kapellenturms. In: Alemannica-Landeskundliche Beiträge. Festschrift für Bruno Boesch. Rottweil 1973–1975.

<sup>52</sup> BAUM, J.: C. d. v pozn. 49, s. 12 a d., 88 a d.; BEENKEN, H.: Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben.

Leipzig 1927, s. 118–202; BAUM, J.: Die Bildwerke der Rottweiler Lorenzkapelle. Augsburg 1929; STÄHLE, W.: C. d. v pozn. 51, s. 60 a d.; HECHT, W.: C. d. v pozn. 51, s. 564 a d.

<sup>53</sup> Z poslednej literatúry pozri napríklad FEUCHTMÜLLER, R.: Der Wiener Stephansdom. Wien 1978, s. 75 a d.; ZYKAN, M.: Der Stephansdom. Wien – Hamburg 1981, s. 42 a d.; WAGNER-RIEGER, R.: C. d. v pozn. 42, s. 134.

<sup>54</sup> Do jednej štýlickej skupiny začlenil konzoly pri pilieroch v interiéri chóru viedenského dómu, ako aj konzoly pod korunou rímsou na exteriéri TIETZE, H.: Geschichte und Beschreibung des Stephansdome in Wien. Österreichische Kunsttopographie XXIII. Baden bei Wien 1931, s. 163–164. Do širokého akčného rádia kamenárov viedenského chóru patril po polovici 14. storočia aj mariánsky kostol v Krakove, na ktorom takisto vytesali figúrálne konzoly korunnej rímsy presbytéria (WEŃCŁAWOWICZ, T.: Zagadnienie funkcji wsporników figuralnych pod gzymsem wieńcza prezbiterium kościoła mariackiego w Krakowie. Folia Historiae Artium XXI, 1985, s. 63).

<sup>55</sup> Za upozornenie na možné súvislosti bratislavského reliéfu s chórovými svorníkmi viedenského dómu ďakujem dr. Jánovi Bakošovi. Hans Tietze, ktorý materiálovo najdôslednejšie zdokumentoval viedenský dóm (C. d. v pozn. 54) svorníky chóru vôbec nespomína. Upozornil na ne ZYKAN, J.: C. d. v pozn. 29, s. 11 a d., obr. 18–22. Na súvislosť viedenských svorníkov s niektorými českými dielami upozornil zasa KUTAL, A.: O reliéfu od P. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století. Umění XXI, 1973, s. 480–496. K viedenským svorníkom a konzolám porovnaj napríklad aj FEUCHTMÜLLER, R.: C. d. v pozn. 53, s. 79, 82, 98, 99 (obr.); ZYKAN, M.: C. d. v pozn. 53, s. 68.

<sup>56</sup> KIESLINGER, F.: Der plastische Schmuck des Westportals bei den Minoriten in Wien. Belvedere XI, 1927, s. 103–108; GIULIANI, G.: Die Wiener Minoritenkirche. Padova 1971, s. 37; WAGNER-RIEGER, R.: C. d. v pozn. 42, s. 131.

<sup>57</sup> BAUM, J.: C. d. v pozn. 49, s. 21.

<sup>58</sup> SCHMIDT, G.: Der „Ritter“ von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik. In: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959. Wien – Wiesbaden 1959, s. 249 a d.; KUTAL, A.: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962, s. 10 a d. Gerevichovo poukázanie na rottweilskú hutu celkom odmietla a na priame ovplyvnenie bratislavského reliéfu plastikou zo Sankt Florianu upozornila ako prvá MARGÓTSYOVÁ, V.: Gotické kamenná plastika figúrálni v Bratislave. Diplomová práca na Katedre dejín umenia FF Karlovej univerzity v Prahe. 1966 (rukopis), s. 19 a d. Na základe súvislosti so spomenutou hornorakúskou sochou začlenila autorka reliéf k moravskej skupine drevozrebieb sústredených okolo Majstra Michelskej madony. Zároveň podčiarkla spojitost bratislavského diela – podľa mojej mienky dosť problematickú – so súborom sôch, zväčša bosonohých apoštolov, v južnom, tzv. apoštolskom chóre svätoštefánského dómu vo Viedni. Terminus post quem pre vznik bratislavského tympanónu vymedzila chybným Tietzeho neskorým datovaním týchto viedenských plastik do obdobia okolo roku 1360 (TIETZE, H.: Geschichte und Beschreibung des Stephansdome in Wien. C. d. v pozn. 54, s. 221 a d.), ktoré bolo v rakúskej literatúre posledných desaťročí ustálené na štyridsiate roky 14. storočia. S prihliadnutím na maďarskú literatúru a na starší názor manželov Menclovcov (MENCLOVCI, V. a D.: C. d. v pozn. 16, s. 49, v pozn. 42, s. 53) dávala potom Margótsyová bratislavský tympanón až do

sedemdesiatych rokov 14. storočia (MARGÓTSYOVÁ, V.: C. d. s. 20–21). Pozastavila sa pritom – vyjadriac tak svoju neistotu – nad konzervatívnym, na staršiu tradíciu katedrálnej plastiky nadväzujúcim charakterom bratislavskej práce (tamže, s. 21–22).

<sup>59</sup> SCHMIDT, G.: C. d. v pozn. 58, s. 249 a d., 252, 260. Východiskom slohu Majstra Michelskej madony, a teda aj sankt-floriánskeho rytiera, bola podľa Kutala popri rottweilskom prameni takisto plastika Ile de France, sprostredkovaná Horným Porýnskom – kaplnkou sv. Kataríny v Straßburgu, Božím hrobom münsteru vo Freiburgu a niektorými ďalšími prácami (KUTAL, A.: C. d. v pozn. 58, s. 10 a d.), ktoré stáli aj pri zrode rottweilského štýlu.

<sup>60</sup> Boh Otec bratislavského tympanónu má na hrudi jednoduchú ozdobnú sponu so štyrmi ľaliovitými výbežkami. Podobnou sponou má zapnutý plášť Admontská madona (avšak až s ôsmimi podobnými výbežkami), ktorá sa niekedy zvykne uvádzať – najmä kvôli lineárnemu rozvrhu svojej drapérie – do súvislosti s rytierom zo Sankt Florianu (pozri napríklad BALDASS, P. von: Die Plastik. In: Gotik in Österreich. 3. vyd. Wien – Hannover – Bern 1964, s. 89). Záhybový systém odevu Ježiška, ktorého Admontská madona drží na rukách, má zasa čiastočné analógie v riešení šiat postranných bratislavských anjelov, ktoré, mimochodom, nie je celkom vzdialené ani záhybom drapérie Michelskej madony. Podľa Gerharda Schmidta je Admontská madona – najkrajšie dielo štajerskej plastiky, pochádzajúce asi z roku 1310 – dokladom vplyvu hornorýnskeho umenia na rakúske sochárstvo v tom čase a neskôr. Pripísal ju preto priamo švábskemu rezbárovi (SCHMIDT, G.: Bildende Kunst – Malerei und Plastik. In: Die frühen Habsburger, Dome und Klöster. 1279–1379. Katalóg výstavy. Wien 1979, s. 83).

<sup>61</sup> SCHMIDT, G.: C. d. v pozn. 58, s. 256–257.

<sup>62</sup> KUTAL, A.: C. d. v pozn. 58, s. 13. Porovnaj napr. aj KUTAL, A.: České gotické umění. Praha 1972, s. 30–31; Ten istý: Gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku. Praha 1984, s. 231.

<sup>63</sup> HLOBIL, I.: Nová zjištění ke skupině plastik kolem Michelské madony – madona v Hrabově, křtústu v Ostritz. Umění XXVIII 1980, s. 105 a d. Ten istý autor nedávno novo lokalizoval dielňu Majstra Michelskej madony do Olomouca – HLOBIL, I.: Přemyslovec Jan Volek, rodopisné, heraldické a sfragistické otázky. Umění XXXV, 1987, s. 478.

<sup>64</sup> Na rozdiel od Schmidta výrazne akcentoval význam rottweilského štýlu – predovšetkým Majstra Krista (apoštolov) – pre slohové zásady rytiera zo Sankt Florianu a brnenskej skupiny sôch KUTAL, A.: České gotické sochařství 1350–1420. C. d. v pozn. 58, s. 14. Porovnaj tiež Ten istý: O reliéfu od P. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století. C. d. v pozn. 55, s. 480–496.

<sup>64a</sup> SCHMIDT, G.: Bildende Kunst – Malerei und Plastik. C. d. v pozn. 60. Z regensburských plastik 1. tretiny 14. storočia sú bratislavskému tympanónu čiastočne, najmä v systéme drapérií, príbuzné bosonohé plastiky sv. Kristofa a niektorých figúr apoštolov na južnom priečelí regensburského dómu. Regensburské a hornorýnske vplyvy, ako aj nimi sprostredkované francúzske podnety poznačili aj tzv. mariánsky tympanón minoritského kostola vo Viedni z 2. polovice dvadsiatych rokov 14. storočia, umiestený dnes sekundárne v severnom múre kostola (SCHMIDT, G.: Das Marien-tympanon der Wiener Minoritenkirche. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI, 1957, s. 107 a d.).

<sup>65</sup> FEUCHTMÜLLER, R.: C. d. v pozn. 53, 77; ZYKAN, M.: C. d. v pozn. 53, s. 44.

<sup>66</sup> K obom videnským mendikantským halovým kostolom porovnaj DONIN, R. K.: Die Betelordenskirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik. Baden bei Wien, s. 225 a d. (augustiniánsky kostol), 234 a d. (minoritský kostol). Pódorys augustiniánskeho chrámu odvodil Donin z nemeckej architektúry. Pozri aj BUCHOWIECKI, W.: Die gotischen Kirchen Österreichs. Wien 1952, s. 239, 240; WAGNER-RIEGER, R.: C. d. v pozn. 42, s. 131.

<sup>67</sup> MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. C. d. v pozn. 1, s. 151.

<sup>68</sup> Porovnaj literatúru uvedenú v pozn. 16–26. Treba však uznať, že posledné Mencilove stanoviská k chronológii bratislavského dómu boli dosť nejasné a rozporuplné. Raz uvažoval o prvotnom bazilikovom pláne trojlobia, budovaného až od polovice 14. storočia, pozmenenom „po polovici storočia“ na sieňový typ (MENCL, V. – MENCLOVÁ, D.: C. d. v pozn. 16, s. 49, v pozn. 42, s. 53 a d.), inokedy zasa o prvotnej halovej stavbe, budovanej už od dvadsiatyh či tridsiatyh rokov 14. storočia (MENCL, V.: C. d. v pozn. 1, s. 149, 151).

<sup>69</sup> Na prudký rozvoj hospodárskeho a administratívneho rozvoja mesta v období vlády anjouovskej dynastie naposledy upozornila a na dôležitú úlohu rodiny Jakubovcov v ňom poukázala LEHOTSKÁ, D.: Jakubovci, bratislavská patricijská rodina. Bratislava III, 1967, s. 59–113. Profesorke Lehotskej som zaviazaný vďakou aj za upozornenie na švábsky pôvod zakladateľa tejto rodiny, prvého richtára mesta Jakuba I. Za jeho vnuka Jakuba II. dochádza ešte pred polovicou 14. storočia k nasledujúcim právnym úpravám v prospech bratislavských mešťanov zo strany uhorských panovníkov: 1336 – upevnenie právomoci bratislavského richtára, povolenie dovozu tovaru z Viedne a Rakúska do Uhorska; 1343 – povolenie slobodného prechodu cudzích kupcov cez Bratislavu; 1344 – privilégium konania výročných trhov na sv. Vavrince (tamže, s. 70–71). Porovnaj aj ŽÁRY, J.: Stavbejno-umelecký vývin dómu v 13. a 14. storočí. C. d. v pozn. 1, s. 24 a d.

<sup>70</sup> KISSLING, H.: Das Münster in Schwäbisch Gmünd. Studien zur Baugeschichte, Plastik und Ausstattung. Schwäbisch Gmünd 1975, s. 31 a d.; Ten istý, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. I. diel. Handbuch zur Ausstellung (red. LEGNER, A.). Köln 1978, s. 319; KOEPP, H.: Die Esslinger Frauenkirche und ihre Meister. Esslingen 1980, s. 8–9.

<sup>71</sup> KISSLING, H.: C. d. v pozn. 70, s. 31 a d. Pri reliéfnej výzdobe dvoch bočných portálov lode z 1. polovice tridsiatyh rokov Kissling odmieta – dovtedy často zdôrazňovaný – vplyv rothweilského Majstra Márie (prorokov) a uvádza ju do súvislosti so Straßburgom, južným Nemeckom a Kolínom, odkiaľ prišiel aj staviteľ gmündskej haly Heinrich Parler (tamže, s. 42 a d.).

<sup>72</sup> Novým typom príporových soklov sú príbuzné aj spodné časti mohutných prístenných pilierov medzi loďami na západnej strane, ktoré vyznačujú vežové jadro a svedčia o pokračovaní stavby bratislavského dómu v tom čase aj pri veži.

<sup>73</sup> ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Preßburg II/1. Preßburg 1895, s. 238. Roku 1341 zasa kanonik Peter zriadil pri kostole miesto kaplána a nariadil denne slúžiť čítanú omšu (ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Preßburg III. Preßburg 1905, s. 341).

<sup>74</sup> Stalo sa tak v rokoch 1344 a 1348. Pozri RIMELY, C.: Capitulum insignis ecclesiae collegiatae Posoniensis ad s. Martinum Ep. olim ss. Salvatore. Posonii 1880, s. 51 a d., 61 a d.

<sup>75</sup> Okrem spomenutej hypotézy o priamej súvislosti reliéfu s tvorbou Majstra Michelskej madony, vyslovenej Veronikou Margótsyovou (porovnaj pozn. 58) sa tieto pokusy týkali najmä výsledovania spojitosť v rámci umenia Bratislavy. Nemožno súhlasiť s Mencilovou afiliáciou rastlinného dekoru dómskeho portálu k podstatne mladším konzolám portálu kaplnky sv. Jána Ev. pri kostole bratislavských františkánov (MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. C. d. v pozn. 1, s. 151) a už vôbec nie s Ewou Šniežyňskou-Stolot, ktorá spojila dómsky tympanón s figurálnymi svorníkmi v podjazde bratislavskej radnice. Podčiarkla pritom analógie hlavy Boha Otca s hlavou mladého kráľa na svorníku podjazdu a všetky tieto sochárske práce pripísala domnejšej sochárskej dielni hessenského pôvodu, sústredenej podľa nej už v polovici 14. storočia pri stavbe a výzdobe veže klariského kostola (ŠNIEŽYŇSKA-STOLOTOV, E.: Sala ze zwornikami w ratuszu w Bratyslawie. Styl i treści ideowe. Biuletyn historii sztuki XLIII, 1981, s. 5 a d.). Sochárska výzdoba klariskej veže je rozhodne neskoršieho dáta a potrebu podstatne, takmer o sto rokov neskoršieho vročenia radničného podjazdu podoprel v svojich článkoch Štefan Holčík (pozri napríklad HOLČÍK, Š.: Pokus o novú interpretáciu plastickej výzdoby svorníkov v podjazde Starej radnice. In: Zborník Bratislava VIII–IX, 1976, s. 225–237), ktorý hlavu mladého kráľa identifikoval ako Ladislava Pohrobka.

<sup>76</sup> Sochársku výzdobu sopronskej kapitulnej siene – datovanej desaťročím 1330–1340 – uviedol naposledy Ernő Marosi do súvislosti s regensburškým a rakúskym umením, najmä so sochárskym vybavením minoritského kostola vo Viedni, poznačeným západne ovplyvneným videnským dvorským umením (MAROSI, E. in: Magyarország művészet 1300–1470 körül. C. d. v pozn. 1, s. 333–334).

<sup>77</sup> KUTAL, A.: O reliefu P. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století. C. d. v pozn. 55, s. 480–496. Medzi množstvom ďalších súvekých prác, ovplyvnených švábsko-rothweilským štýlom spomína autor aj štyri svorníky z moravskej galérie v Brne, pochádzajúce z premonštrátskeho kláštora Rosa coeli v Dolných Kouniciach pri Brne, ktoré sú príbuzné takisto ako bratislavský reliéf aj svorníkom chóru videnského dómu (tamže, s. 486).

<sup>78</sup> HACKEL, A.: Die Trinität in der Kunst. C. d. v pozn. 32, s. 73–74. Trojica je symbolom vykúpenia, lebo Boh by nikdy nebol vystúpil z jednoty do trojice, keby to nevyžadovalo prevtlenie, ktoré sa stalo podnetom vykúpenia (tamže).

<sup>79</sup> V eschatologickom zmysle symbolizuje portál, ako to napríklad zachytil prorok Izaiáš (60, 11), otvorenie brán ideálneho chrámu ako Božieho mesta a poskytnutie voľného prístupu svätému ľudu k Božej milosti, k zjaveniu (CHEVALIER, J. – GHEERBRANT, A.: C. d. v pozn. 40, s. 780–781).

<sup>80</sup> Tamže. Porovnaj takisto napríklad SAUER, J.: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. 2. vyd. Freiburg im Breisgau 1924, s. 119, 296; LURKER, M.: C. d. v pozn. 40, s. 115–116.

<sup>81</sup> Porovnaj pozn. 35. Oltárny nadstavec zo Soestu, podobne ako najstaršie zobrazenia Trónu milosti v misálloch 12. storočia a na vitráži chórového okna Sugerovho chrámu v St. Denis, nadväzuje pravdepodobne na liturgickú genézu tohto motívu, týkajúcu sa

vzývania najmilostivejšieho Boha Otca v modlitbe na začiatku omšového kánonu („Te igitur, clementissime Pater...“), aby prijal obeť prinesenú počas bohoslužby, v ktorej je Kristus prítomný (SCHILLER, G.: Ikonographie der christlichen Kunst. 2. diel: Die Passion Jesu Christi. 2. vyd. Gütersloh 1966, s. 134). Neslobodno však zabúdať na to, že liturgicko-sakramentálny pôvod vzniku Trónu milosti sa dopĺňal s jeho teologicko-dogmatickými predpokladmi, ako na to upozornil BOESPFLUG, F.: C. d. v pozn. 33, s. 389.

<sup>81a</sup> Pozri ČERNÁ, M. A.: Ikonografický rozbor tympanonu Korunování Panny Márie od Panny Marie Sněžné v Praze. In: Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica 4, 1980, s. 53–73. Na bežnosť spájania P. Márie so sv. Trojicou v neskorom stredoveku, najmä na jej súvislosť s Trónom milosti poukazuje napríklad aj WILHELM-KÄSTNER, K.: Gnadenstuhl und Madonna als Doppelfigur. In: Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln – Graz 1958. Štýlovo aj ikonograficky príbuzným dielom je aj tympanón portálu kostola sv. Kríža vo Wroclavi s Trónom milosti (vratane stromového kríža) a dvojicou kniežacích donátorov (DOBROWOLSKI, T.: Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich. Kraków 1974, s. 142, obr. 110). Aktualitu motívu Trónu milosti v polovici 14. storočia dokladá aj jedna tabuľová maľba z wroclavského múzea.

<sup>82</sup> Podľa Klimenta Ochridského je Kristus aj bránou spravodlivosti, lebo v starozákonných Žalmoch (118, 19–20) sa hovorí: „Otvorte mi brány spravodlivosti, aby som nimi vošiel vziať Hospodinovi. Toto je brána Hospodinova, ňou spravodliví vchádzajú“ (porovnaj CHEVALIER, J. – GHEERBRANT, A.: C. d. v pozn. 40, s. 781).

<sup>83</sup> Spojenie Deesisu s Posledným súdom sa napríklad nachádza aj na tympanóne západného portálu spomínanej mariánskej kaplnky v Rothweili, pochádzajúceho z obdobia okolo roku 1340 a signovaného parlerovskou kamenárskou značkou. Navyše sú tu ďalší príhovorcovia, vrátane sv. Jána Evanjelistu, stojaceho na strane sv. Jána Krstiteľa (SACHS, H. – BADSTÜBNER, E. – NEUMANN, H.: Christliche Ikonographie in Stichworten. C. d. v pozn. 39a, s. 94; BAUM, J.: C. d. v pozn. 49, s. 160–161, obr. 106; STÄHLE, W.: C. d. v pozn. 51, s. 61 a d. Príbuzný význam Posledného súdu mala aj výzdoba kapitulnej siene františkánskeho kláštora v Soprone, slúžiackej verejným spovediam a pokániu rehoľných bratov. Jej výzdoba bola rozdelená na sféru „pozemskú“ (s vyobrazeniami hriechov na konzolách) a „nebeskú“ s narážkami na apokalyptickú víziu sv. Jána Evanjelistu (pelikán – Kristus, 4 evanjelisti, trubiaci anjel). Pozri CSATKAI, E.: Sopron és környéke műemlékei. Magyarország műemléki topografiája. II. zv. Budapest 1956, s. 271 a d.

<sup>84</sup> Najneskôr od prelomu 11. a 12. storočia sa pri prepoštskom kostole najsv. Salvátora na bratislavskom hrade, prestáhanom neskôr do podhradia ku kostolu sv. Martina (predchodcu dómu), konávali tzv. ordálie, čiže božie súdy (ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Preßburg I. Preßburg 1892, s. 167 a d.). Tradícia konania súdov pred menším severným portálom sa prejavila i v tom, že severnú, k portálu pristavanú kaplnku sv. Anny nazývali aj kaplnkou ordálií (porovnaj IPOLY-STUMMER, A.: C. d. v pozn. 2, s. 186 a d.). K liturgickým a súdno-administratívnym účelom stredovekých sakrálnych portálov a predsiení porovnaj napríklad FRÖHLICH, K.: Mittelalterliche Bauwerke als Rechtsdenkmäler. Tübingen 1939; CLAUSSSEN, P. C.: Chartres-Studien. Zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Veröffentlichung des Kunstgeschichtlichen

Institut der Johannes Gutenberg-Universität (vyd. HAMANN-MAC LEAN, R.). Bd. IX. Wiesbaden 1975 s. 3 a d., 13 a d.

<sup>85</sup> HACKEL, A.: C. d. v pozn. 32, s. 34.

<sup>86</sup> Na erfurtskom portáli dokresľujú ešte myšlienku Posledného súdu múdre a hlúpe panny v bočných osteniach.

<sup>87</sup> PINDER, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Wildpark – Potsdam 1924, s. 46–47 (obr.); BOOCKMANN, H.: Die Stadt im späten Mittelalter. 2. vyd. München 1987, s. 244–245 (obr.). Po bokoch würzburgskej sv. Trojice sú v Pinderovej knihe zobrazené aj plastiky P. Márie a sv. Jána Krstiteľa. V druhej citovanej publikácii, reproduktujúcej dielo po poslednom reštaurovaní však už tieto plastiky chýbajú. Odstránili ich akiste preto, že neboli pôvodnou súčasťou originálu.

<sup>88</sup> BOOCKMANN, H.: C. d. v pozn. 87, s. 248 (obr.). Podľa nápisu nad ilumináciou slúžil pašiový rukopis nielen na čítanie, ale aj na ukazovanie umierajúcim. Akiste po ňom i sami siahali, lebo na niektorých stránkach ostali škrvny po svätenej vode (tamže).

<sup>89</sup> PEŠINA, J.: Gotická nástenná maľba v českých zemích I. 1300–1350. Praha 1958, s. 97–98, 102–103, 252, 253, 345, obr. 136, 247, 248. Zatiaľ čo hosínska sv. Trojica, umiestená v konche nad oltárnou menzou, mala pravdepodobne primárny liturgicko-sakramentálny význam a splňala asi aj funkciu retábula (porovnaj pozn. 81), maľba Trónu milosti v Dráchove, situovaná na severnej stene lode, bola zapojená do apokalyptického výjavu Posledného súdu. Najstarším zobrazením Trónu Božej milosti v českej knižnej maľbe je iluminácia z plenára č. 2, ktorý objednala predstavená Kunhuta – Kunigunda pre svoj kláštor sv. Juraja v Prahe okolo roku 1307 (STEJSKAL, K.: Pasionál abatyše Kunhuty. Praha 1975, s. 93).

<sup>90</sup> Na christologicko-eschatologický význam trojhľavej sv. Trojice v Žehre, zdôraznený gestom žehňania a atribútom knihy, upozornil naposledy ROYT, J.: C. d. v pozn. 32. K levočskej maľbe pozri napríklad KRÁSA, J.: Levočské morality. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 250 (obr.), 253; TOGNER, M.: Stredoveká nástenná maľba na Spiši. Bratislava 1991 (v tlači).

<sup>91</sup> Trojčný význam je napríklad podčiarknutý aj v prípade tróniaceho Boha na Gentskom oltári bratov Huberta a Jana van Eyck (KIRSCHBAUM, E.: C. d. v pozn. 32, s. 528). Z epitafov tohto typu je najznámejší epitaľ od Lucasa Cranacha, ktorý pochádza z lipského kostola sv. Mikuláša (1518, Museum der bildenden Künste, Leipzig).

<sup>92</sup> BELTING, H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981, s. 13 a d.

<sup>93</sup> Tamže. Porovnaj aj HACKEL, A.: C. d. v pozn. 32, s. 3 a d., 76 a d.

<sup>94</sup> Na dôležitú úlohu ikonografického motívu Trónu milosti pri zrode nového chápania stredovekého obrazu ako devočného obrazu – Andachtsbildu, ktorého charakteristickým typom sa stal pašiový portrét Bolesného Krista – Imago pietatis, poukázal BELTING, H.: C. d. v pozn. 92, s. 8 a d., 19. V Beltingovej práci sa uvádza aj bohatá literatúra k Andachtsbildu (s. 301–302). Porovnaj napr. aj VŠETEČKOVÁ, Z.: Nástenné maľby v prízemí kapli domu U zvonu. Umění XXXVIII, 1990, s. 380 a d.

<sup>95</sup> SCHMIDT, G.: Das Marientympanon der Wiener Minoritenkirche. C. d. v pozn. 64a, s. 114; WAGNER – RIEGER, R.: Mittelalterliche Architektur in Österreich. C. d. v pozn. 42, s. 131.

## Das kleinere Nordportal des Bratislavaer/Preßburger Doms und seine plastische Ausschmückung

Das Portal befindet sich etwa in der Mitte der nördlichen Seitenschiffswand, östlich vom heutigen gotischen Hauptportal. Von außen ist es schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts durch die nachträglich angebaute St. Annenkapelle verdeckt. Der außerordentliche kunsthistorische Wert des Portals wird durch den Umstand verstärkt, daß es noch aus der anfänglichen, nicht völlig geklärten Phase des Umbaus der Bratislavaer/Preßburger Hauptkirche zur Halle stammt. Die hohen künstlerischen Qualitäten des nordöstlichen Portals – trotz seiner kleineren Maßverhältnisse – betreffen sowohl seinen edlen architektonischen Rahmen wie auch sein gut erhaltenes Tympanonrelief, das die hl. Dreifaltigkeit in der ikonographischen Variante des Gnadenstuhls (Thronum gratiae) darstellt. Der schlank proportionierte, kompakte architektonische Rahmen des Eingangs hat ein verhältnismäßig reich profiliertes, linear gestrecktes Hausteingewände, dessen Birnstäbe ohne Unterbrechung in den steilen Spitzbogen laufen. Nur der mittlere Rundstab wird auf beiden Seiten von Baldachinnischen unterbrochen, die für – allerdings nicht erhaltene – Skulpturen bestimmt sind. Der vertikale Eindruck des Ganzen wird von der gestreckten Form des überhöhten Tympanons und dem abstrakt-linearen Stil seines erwähnten Reliefs gesteigert.

Das Bratislavaer/Preßburger Portal ist wahrscheinlich das älteste erhaltene Beispiel des katedralen Portaltyps mit Gewändeplastiken – wenn auch in deutlich vereinfachter Form – und das nicht nur in der Slowakei, sondern im Rahmen des ganzen mittelalterlichen Kontextes von Ungarn einschließlich Siebenbürgens. Die hervorragende Stellung der gotischen Kunst in der Slowakei, d. h. des ehemaligen Oberungarns, wo sich ein großer Teil der reichen königlichen Städte des ungarischen Staates befand, dokumentieren dann weitere ähnliche Kirchenportale, die noch an der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts an die schon entfernte Katedraltradition anknüpfen (in Hronský Beňadik, Hlohovec, Spišská Nová Ves/Zipser Neudorf) und vor allem die herrlichen Portale des Doms und der Franziskanerkirche in Košice/Kaschau, die einen besonderen Beitrag zum mitteleuropäischen Kunstspektrum in der Epoche des Internationalen Stils darstellen.

Im Beitrag wird der eingebürgerte Platz der Bratislavaer/Preßburger Hallenkirche und ihres ältesten Portals infrage gestellt, der ihnen im traditionellen Kontext der ungarischen Kunst der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts von ungarischen Kunsthistorikern zugeschrieben wurde. Das kleinere Nordportal des Bratislavaer/Preßburger Doms und sein größerer hallenartiger Architekturrahmen wurden für sie – ähnlich wie einige andere Artefakte in der Slowakei – vor allem Beleg oder Argument der globalen zentralistischen Vorstellung vom künstlerischen Bild Ungarns im 14. Jahrhundert, das auf die etatische Prämisse von der Identität von Kunstgeschichte und Staatsgeschichte begründet ist und die vermittelnde Rolle des staatlichen Machtzentrums Buda/Ofen für das ganze Land betont. Auch wenn man sich von dieser etatischen Doktrin in den letzten Jahrzehnten immer mehr befreite und allmählich die eigenständigen Bindungen und unabhängigen Interaktionen der „Randgebiete“ mit dem breiteren mitteleuropäischen Rahmen enthüllte, das Bratislavaer/Preßburger Portal bleibt in der ungarischen Literatur

weiterhin Bestandteil der ungarischen Kunstsituation, die sich in der 2. Hälfte bzw. Ende des 14. Jahrhunderts herausbildete.

Vor allem László Gerevich betonte die erstrangige Bedeutung des königlichen Hofes und des höfischen Stils für das Umfeld der ungarischen Städte, wie auch die initiatorische Priorität der Budaer/Ofener Bauhütte bei der Aufnahme der progressiven künstlerischen Errungenschaften aus den deutschen, österreichischen und böhmischen Ländern, zu denen gemeinsam mit dem Hallenschema auch der Rottweiler plastische Stil und später auch Komponenten der Kunst der Parler gehören sollen. Im Zusammenhang damit gewöhnt man sich daran das Bratislavaer/Preßburger Portal, sein Relief und den Hallenplan des Bratislavaer/Preßburger Doms meist indirekt – mit deren späteren Datierung und Einordnung unter die Budaer/Ofener Hauptdenkmale – vor allem dem Hallenumbau der Budaer/Ofener Hauptkirche, der Liebfrauenkirche, und ihrem südwestlichen Hauptportal, das mit dem Relief des Marietodes bekrönt ist, unterzuordnen. Auch nicht der neue dezentralisierende Standpunkt von Ernő Marosi, der das Bratislavaer/Preßburger Portal und sein Relief nachdrücklich von den innenungarischen Bindungen löst, sie jedoch nicht aus der chronologischen Abhängigkeit von der Budaer/Ofener Kunst löste. Er bewahrt auch die tradierte späte Datierung des Bratislavaer/Preßburger Hallenkonzepts wie auch der besprochenen Logik von der Kulmination der innenungarischen Kunstentwicklung zum Ende der Regierungszeit Ludwigs d. Gr. (+1382), die dem analogen zeitgenössischen Aufschwung in den Nachbarländern entsprechen sollte.

Das kleinere Nordportal des Bratislavaer/Preßburger Doms gehört jedoch mit allen seinen Bestandteilen – dem formal-stilistischen Charakter der architektonischen Formenbildung, dem Reliefschmuck und seinem Pflanzendekor, mit der motivischen Absicht seiner Ikonographie, wie auch mit den baulichen und historischen Umständen seiner Entstehung – eindeutig in die nachklassische Zeit des 2. Viertels des 14. Jahrhunderts. Gerade anhand der plastischen Szene im Giebfeld läßt es sich genauer an die Wende von den 30er zu den 40er Jahren bzw. in das 5. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren und es an die Seite solcher zeitgenössischen Werke stellen, die über ganz Mitteleuropa verstreut sind, wie etwa die plastische Ausstattung der Regensburger Domkirche, des albertinischen Hallenchors des Wiener Doms (einschließlich der Figurenkonsolen und Gewölbeschlußsteine), das Westportal der Minoritenkirche in Wien, die bildhauerische Dekoration des Kapitelsaales des Franziskanerklosters in Sopron/Ödenburg, Das Tympanon der Maria-Schnee-Kirche in Prag, die Bogenfeldreliefs der Seitenschiffsportale in Schwäbisch Gmünd, Augsburg, Eßlingen, der Gnadenstuhl des Nordwestportals am sog. Triangel des Erfurter Doms, die ältere Stufe der plastischen Ausstattung des Kapellenturms in Rottweil, einschließlich des dortigen Westportals u. a.

Von der direkten Beeinflussung des Meisters des Bratislavaer/Preßburger Gnadenstuhls – dessen individuelles künstlerisches Erscheinungsbild mehrere mitteleuropäische Anregungen verarbeitet und durch eine auffallende Schärfe der Handschrift gekennzeichnet ist – durch die zeitgenössische Holzschnitzerei zeugt die

oberösterreichische Plastik des sog. Ritters aus dem Kloster Sankt Florian bei Linz – wahrscheinlich eine frühe Arbeit des Meisters der Madona von Michle vor Ankunft in seiner südmährischen Wirkungsstätte. Sie inspirierte das Bratislavaer/Preßburger Relief in seinem edel konzipierten Kopf und ist obendrein durch verwandte Merkmale mit dem sog. Preziosenstil gekennzeichnet, der sich auf den Grundlagen des nachklassischen französischen Manierismus als Parallelerscheinung zum Rottweiler Stil im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts entfaltete.

Das Ausklingen der nachklassisch transponierten Katedralenkunst in Mitteleuropa, die nach Ungarn und in die Slowakei meist durch den oberrheinisch-schwäbischen und österreichischen Wirkungskreis vermittelt wurde, ist gleichfalls noch im stilistisch-formalen und ikonographischen Charakter des Bratislavaer/Preßburger Tympanons lebendig, wenn auch in den Intentionen verinnerlichter Mystik zu einer geschwächten Sinnenwelt und Körperlichkeit, zu Gunsten der Vorstellung Apriori und eines vertieften Gefühlslebens umgestaltet. Im Einklang damit steht letztendlich auch die „katedralere“ Form des Bratislavaer/Preßburger Portals, dessen entfernte französische Genese ebenso durch den deutschen und wahrscheinlich auch österreichischen Wirkungskreis vermittelt wurde (westliches Hauptportal der Hallenkirche der Minoriten in Wien).

Aus den gleichen Quellen schöpfte auch das Hallenkonzept für die dreischiffige Bratislavaer/Preßburger Kirche, deren Anfänge – auch mit dem neuen Typ der Basen der Gewölbedienste an der Nordwand des Domschiffes belegt (auch nahe am inneren Gewände unseres Portals) – vielleicht schon an das Ende der dreißiger Jahre des 14. Jahrhunderts zurückreichen. Die wesentliche und bedeutendere Anregung für den Hallenumbau der Bratislavaer/Preßburger Kirche war wahrscheinlich das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd, seit Ankunft Heinrich Parlers im Jahre 1330 als Halle erbaut. An das Münster knüpfte der Bratislavaer/Preßburger Bau neben der räumlichen Lösung auch in seinem Formenapparat an, der die glatten nackten Wände bevorzugt und die vereinigenden raumschaffenden Tendenzen unterstützt. Bei der Wahl des nicht traditionellen, modernen Raumtyps konnten die Handels- und Kaufkontakte des Bratislavaer/Preßburger Patriziats schwäbischer Herkunft an der Spitze mit der Familie des Richters Jakob und seines Enkels Jakob II mit der Heimat ihrer Vorfahren eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Der langwierige Umbau der Bratislavaer/Preßburger Kirche, bereits im 2. oder 3. Jahrzehnt basilikal begonnen und seit dem 4. oder 5. Jahrzehnt im Hallenschema fortgesetzt, konnte dann in den vierziger Jahren durch den relativen wirtschaftlichen Aufstieg der Stadt beschleunigt werden, deren allmähliche ökonomisch-gesellschaftliche Stabilisierung von den dreißiger bis siebziger Jahren von verschiedenen wirtschaftlich-kommerziellen Privilegien bestimmt wird.

Das theologisch-ikonographische Programm der plastischen Ausstattung des Bratislavaer/Preßburger Portals, konzentriert auf den

Gnadenstuhl, hatte eschatologischen Sinn. Es knüpft an den allgemeinen geistigen Gehalt des christlichen Kircheneinganges als Verbindungsstelle zwischen zwei Welten an, bedeutete eine bestimmte Art gedanklicher Synthese, die die Symbolik des gesamten Sakralbaus als Himmelstor durch das Mysterium der Erlösung zusammenfaßt. Es betrifft also das zweite, salvatorianische Patrozinium der Bratislavaer/Preßburger Hauptkirche (auch dem hl. Martin von Tours geweiht). Der Tod Christi, verbildlicht auf dem Kreuz im Schoße Gottvaters, wurde auch mit tierischen Symbolen ideell weiterentwickelt – der Pelikan als Symbol des Opfertodes und die Löwin als Symbol der Auferstehung. Das untere Paar – heute nicht erhaltener und unbekannter – Baldachinstatuen konnte in diesem Sinne die nächsten Zeugen des Kreuzopfers Christi, Mutter Maria und Johannes der Evangelist sein, des Verfassers der Apokalypse. Noch eher jedoch konnte die Aussage des Reliefs im Zusammenhang mit seiner Gerichtsebene dienen, bei der die zentrale Gruppe des Gnadenstuhls, ähnlich wie beim erwähnten Portal in Erfurt, in die Rolle des Richters transponiert wird, des Gutheißers der ethischen Befähigung des Einzelnen, die himmlische Erlösung zu erlangen. In diesem Falle würde es sich um die Fürbitter für die sündige Menschheit vor dem jüngsten Gericht handeln, um Mutter Maria mit Johannes dem Täufer. Sie bilden nämlich mit der zentralen Gruppe das Motiv der sog. Deesis, die den apokalyptischen Untertext der ganzen Szene betont und verkürzt den Gedanken des jüngsten Gerichts berührt. Die Aktualität dieser Bedeutungsebene unterstreicht auch der Umstand, daß vor dem Portal tatsächlich Prozesse stattfanden und noch die dem Portal angebaute spätgotische Annenkapelle einst Ordalienkapelle genannt wurde.

Zum Schluß seiner Studie verweilt der Autor bei weiteren Funktionen des figuralen Tympanons und bei der Frage seines existentiellen Status. Er vermutet, daß das Relief des Gnadenstuhls nicht nur symbolisch-illustrativ als auf die in die Kirche Eintretenden ausgerichtete Bildplatte fungierte und ihrer inhaltlich-geistigen Vorbereitung oder Belehrung diente und nicht nur die Rolle einer begleitenden Kulisse der Gerichtsverhandlungen erfüllte. Es stellte tatsächlich ein optisch abgegrenztes und verselbständigtes Bildobjekt für sich selbst dar. Es entsprach der neu belebten Religiosität des 14. Jahrhunderts und war fähig eindringlich die Psyche des zeitgenössischen mittelalterlichen Besuchers anzusprechen, seine Überlegungen zum eigenen Sein herauszufordern und das Gefühl der Aussöhnung, der Gnade, der Barmherzigkeit und des Trostes zu gewähren. Das Relief des Gnadenstuhls war hier im eigentlichen Wortsinn ein Gnadenbild, von drängendem innerem Ausdruck durchgeistigt, der ihm Leben verlieh. Es sprach nicht nur den Gläubigen an, sondern rief auch zum inneren Dialog auf und wurde selbst ein gefühlsmäßiges Erlebnisobjekt der Anbetung und des innigen Gebets des Einzelnen – ein Andachtsbild.

Deutsch von Kuno Schumacher

# Lampa z pozostalosti kráľovnej Žofie Bavorskej v Mestskom múzeu v Bratislave

JAKUB VÍTOVSKÝ



Múzeum mesta Bratislavy uchováva pod inv. č. F 217 pozoruhodnú lampu z mrožích klov s jantárovou soškou sv. Kataríny. Komponovaná je ako gondola zavesená na štyroch reťaziach. Pôvodne bola určená na štyri sviece a prenášala sa na tyči. Korpus lampy tvorí výbrus z mrožej čeluste s klami. Prírodné materiály sú kombinované s pozláteným striebrom. Na kloch sú navlečené prstence so zvyškami kornútkov, ktoré kedysi niesli misky so sviecami. Prstence zdobia vypichované rozviliny a lemované sú prelamovanými okrajmi. Na výbruse z mrožej čeluste je umiestený baldachýn so soškou. Sokel baldachýnu má tvar plechového límca s gravírovaným nápisom *s[an]cta kathe[r]ina ora p[ro] nobis*. Z plechového sokla vybiehajú štyri šraubovité žrde, ktoré nesú striešku. Má zo štyroch strán štítiky lemované na horných okrajoch krabmi a ukončené motívmi vetvičiek. Dolné okraje štítkov a hrebeň strechy lemujú ľalie. Horná plocha striešky je zdobená vypichovanými rozvilinami zhodnými s dekorom prstencov. Soška tróniacej svätice je umiestená vnútri baldachýnu na drevenej podložke. Okrem zväšť vsadenej tváre z kosti ju zhotovili zo žltého jantáru. Obe ruky má odbité. Na hlave je zárez po stratenej korunke a na kolenách dierka od klinca, ktorým bol pripravený atribút. Dĺžka celej gondoly dosahuje takmer pol metra. Závesné reťaze pravdepodobne už v minulosti vymenili.

Ide o typologicky i štýlovo ojedinelý objekt, ktorý dodnes budí nemalé rozpaky. Nevedelo sa, komu patril a akú má hodnotu. V regionálnej literatúre ho predovšetkým hodnotili ako kuriozitu. Isté bolo len toľko, že až do času, kým ho získalo bratislavské múzeum (pred

rokom 1930), bol dlhší čas v majetku farského a kapitúlskeho chrámu sv. Martina. Lampa sa dá sledovať v kostolných inventároch až do stredoveku. Pretože poznatok o tom, že je z mrožích klov, priniesla až novodobá osteologická expertíza, neprekvapuje, že autori starých inventárov považovali kly za slonie. Tak v 19. storočí ako aj roku 1656 sa v chrámovom majetku evidujú „dentes duo elephantis per modum lampadis cum imagine sanctae Catherinae“<sup>1</sup> a zoznam klenotov kostolného Bratstva Božieho tela spomína už pred rokom 1472 „ain laichter aus aim helfant czand mit einem silbrein verguldein chettu zu einem stab“<sup>2</sup>. Doterajšie bádanie prepokladalo, že sa tým správy o lampe končia.<sup>3</sup>

Podobná zmienka o tej istej lampe je však takisto v inom, ešte staršom inventári, ktorý ostal až doteraz bez povšimnutia. Ide o zoznam pozostalosti kráľovnej Žofie Bavorskej, ktorá zomrela za husitskej revolúcie v exile v Bratislave ako vdova po českom a nemeckom kráľovi Václavovi IV. Kráľovná Žofia mala so sebou v Bratislave aj zvyšok svojho súkromného pokladu: korunovačné klenoty, vzácne šperky, obrazy, ozdobné nádoby a rozličné drahocenné predmety dennej potreby. Boli to všetko veci, ktoré si Žofia priviezla so sebou z Čiech. Hlavné predmety pokladu mali značnú hmotnú i umeleckú cenu. Po Žofiinej smrti jej pozostalosť v Bratislave spísali a takto vzniknutý písomný inventár odoslali do Bavorska spolu s niektorými klenotmi, ktoré zostali po vyplatení dlhov. Dnes ho spolu s ďalšími písomnosťami týkajúcimi sa Žofie uchováva Štátny archív v Mníchove. Lampa so soškou sv. Kataríny je v inventári popísaná takto: „Item in ainem andern hulzein fueter ain kerczenstal mit czwain helfant czeunden mit ainer vergullten keten mit sant Kathrein pilt.“<sup>4</sup> O tom, že Žofiina lampa popísaná v inventári je

*Lampa kráľovnej Žofie, okolo alebo po roku 1400. Foto Mikuláš Červeňanský*



identická s lampou v Bratislave, niet za daných okolností žiadnych pochýb.

Kráľovná Žofia sa narodila roku 1376 v Mníchove ako dcéra hornobavorského vojvodu Jána II. a Kataríny z Gorice. Za nemeckého a českého kráľa Václava sa vydala 2. mája 1389 v Chebe. Václav bol vtedy mladým vdovcom. Bol dvadsaťosemročný a Žofia mala trinásť rokov. Václav zdedil po svojom otcovi cisárovi Karlovi IV., ktorý bol veľmi úspešným panovníkom a z Prahy vytvoril hlavné politické a kultúrne centrum svojej ríše, veľké bohatstvo a moc; na rozdiel od svojho otca bol však nekonformným, prehnane kultivovaným a tak trochu dekadentným človekom. Tieto, ako aj iné nepriaznivé okolnosti predurčili úpadok jeho vlády. Medzi Václavom a Žofiou sa však vytvoril dobrý vzťah. Po svojom príchode do Čiech žila Žofia striedavo v Prahe, na manželových vidieckych hradoch a vo svojich venných mestách, ktoré získala roku 1393 po smrti cisárovnjej Alžbety v súlade s českým zemským právom. So svojím dvorom sa vyberala aj do cudziny. Žofiina česká korunovácia sa zdržala kvôli politickým nepokojom a konala sa až 15. marca 1400. V tom istom roku zosadili Václava z nemeckého trónu, vládu nad Čechami si však udržal. Obaja kráľovskí manželia podporovali náboženské reformné hnutie a Jána Husa. Keď však husitské hnutie prerástlo do revolúcie a kráľ roku 1419 zomrel, Žofia sa ocitla na čele protihusitskej strany. Na krátky čas zastupovala Václavovho brata Žigmunda ako česká panovníčka. Roku 1420 sa pripojila k Žigmundovmu cisárskemu dvoru a prežila s ním neúspešnú krížovú výpravu proti husitom. Až roku 1423 sa usadila v Bratislave, kde zomrela 4. novembra 1428, oddávajúc sa veľkému pokániu.

Žofia vynikala krásou a spoločenskou inteligenciou. Bola vzdelaná a ovládala štyri jazyky. Na svojom dvore pestovala svetskú hudbu a tanec. Potrpela si na kurtoázne zábavy i na drahocenné devocionálie. Vo dvorskom protohumanistickom prostredí sa stýkala s rozličnými významnými osobnosťami. Podobne ako Václav však mala i mnoho nepriateľov. Tí ju opísali ako krutú vlčicu, ba dokonca ako kúzelníčku žijúcu po Václavovej smrti so Žigmundom. Po revolúcii sa Žofia snažila zachovať si všetkými silami svoj kráľovský majestát. Do Bratislavy si priviedla dvoranov a dvorné dámy. Svoj poklad pokiaľ možno šetrila a od Žigmunda vymáhala dôchody z venných miest. Tieto však boli v rukách husitov a Žofiine nerealistické požiadavky viedli nakoniec k roztržke, ktorú Žigmund vyriešil tým,

že dal znepriatelenú Žofiu strážiť. Žofiinými bratmi boli bavorskí vojvodovia Ernest a Viliam. Žofia zamýšľala újsť za nimi do Mníchova, v rozhodujúcom momente roku 1426 však od tohto zámeru upustila. Odklad úteku spôsobil práve poklad, ktorý sa nedal tajne z Uhorska vyviezť. Myšlienkami na útek z Bratislavy sa Žofia zaoberala ešte niekoľko mesiacov pred svojou smrťou.<sup>5</sup>

K vyčleneniu lampy a niektorých ďalších predmetov od pozostalosti došlo krátko po smrti Žofie. Kráľovnine klenoty zhromaždené v jej bratislavskom hospíciu spisali v dňoch 17.–21. januára 1429. Pretože Žofia zomrela ako bezdetná, jej dedičmi boli vojvodovia Ernest a Viliam. Kráľovná však v testamente pamätala aj na veriteľov, dvoranov a zádušné bohoslužby.<sup>6</sup> Podľa dohody vykonávateľov testamentu so Žigmundom a oboma vojvodami sa mali konať hlavne v bratislavskom dome. Kaplnka na prízemí pri chrámevej veži tu mala byť upravená aj pre Žofiin hrob.<sup>7</sup> K splneniu testamentárneho odkazu však chýbala peňažná hotovosť. Vojvoda Viliam, ktorý prišiel osobne do Bratislavy a uznal Žofiine požiadavky voči Žigmundovi za nereálne, povolil 11. mája 1429 Žofiinym dvoranom, aby v prípade, že nebudú môcť závet inak splniť, siahli na Žofiine klenoty.<sup>8</sup> O šesť dní neskôr, 17. mája 1429, vydal Žigmund bavorským splnomocnencom sprievodný list na vývoz klenotov z Uhorska.<sup>9</sup> Tak sa stalo, že bližšie neurčenú časť pokladu previezli do Mníchova, zatiaľ čo lampa a niektoré iné klenoty použité na zaplatenie dlhov a bohoslužieb ostali v Bratislave.

Zistenie, že lampa patrila kráľovnej Žofii, stavia jej problematiku do nových súvislostí. Akiste pochádza z pražských dvorských zbierok, v predhusitskej dobe preslávených svojím bohatstvom. Kráľovi Václavovi pripisovali jeho súčasníci takmer chorobnú záľubu v klenotoch.<sup>10</sup> Václavove pozoruhodné zbierky však zanikli hneď po revolúcii a nezachovali sa ani príslušné účty a súpisy. Väčšina Václavových klenotov sa dostala za vojen do rúk husitov a zmizla bez stopy. Z klenotov zachránených Václavovým dedičom Žigmundom sa zachovalo len tak trochu sporné Václavovo sedlo<sup>11</sup> a niekoľko iluminovaných rukopisov. Z nich sa preslávili Václavove astrologické rukopisy, rukopis Willehalma a najmä štyri zväzky nádherne vyzdobenej Biblie objednanej Václavom a Žofiou čoskoro po svadbe. Táto

*Lampa kráľovnej Žofie, detail baldachýnu s jantárovou soškou. Foto Mikuláš Červenanský*



biblia obsahuje okrem obvyklých dejových ilustrácií nezvyklú okrajovú výzdobu, kde kráľ a kráľovná vystupujú v prestrojení divého muža a kúpeľarky-lazebnice. Táto kurtoázna alegória milostného zväzku medzi Václavom a Žofiou nie je len dokladom aristokratického libertínstva Václavovho dvora, ale aj odrazom utopických snov o návrate ľudstva k prirodzenému spôsobu života, ktoré sprevádzali naivný reformný protohumanizmus.<sup>12</sup> Bratislavská lampa je dnes pravdepodobne jedinou zlatníckou prácou, zachovanou z Václavovho a Žofiinho súkromného okruhu. Už len tá skutočnosť, že poznáme jej majiteľku, je preto dôležitá. Ďalším problémom však je, kde a akým spôsobom Žofia k svojej lampe prišla.

Podľa mrožoviny a jantáru lampa súvisí s oblasťou pri Baltickom a Severnom mori. Porovnávacieho materiálu je však málo. V dostupnej literatúre nie je známa žiadna podobná montáž z mrožích klov. O stredovekej drobnej plastike z jantáru máme predovšetkým písomné doklady. Správy o jantárových plastikách, zväčša už zlatnícky upravených do podoby oltárikov, tabernákov a príveskov na ružence, nachádzame najmä v niektorých panovníckych inventároch. V pozostalosti francúzskeho kráľa Karola V. (†1380) bolo päť jantárových montáží a sošiek. Jantárové sošky sa nachádzali i v pozostalosti vojvodu Jána z Berry z roku 1416, v inventári Louvru z roku 1418 a pod.<sup>13</sup> Kráľovná Žofia Bavorská mala prinajmenšom štyri jantárové klenoty. Okrem lampy z mrožích klov so sv. Katarínou – o ktorej, mimochodom, pisatelia inventáru vôbec neuviedli, že je z jantáru – to bol jantárový tabuľový oltárik, ďalej akási montáž s jantárovou soškou sv. Jána, ako aj tri ďalšie vzájomne spojené jantárové sošky, spomínané neskôr spolu s lampou z mrožích klov v majetku bratislavského Bratstva božieho tela.<sup>14</sup> Ako sa zdá, jantárová drobná plastika bola v prvom rade dvorskou záležitosťou. V inventároch cirkevných inštitúcií sa jantárové sošky vyskytujú len sporadicky. Napríklad vo veľkom množstve klenotov evidovaných v stredovekých inventároch pražskej katedrály sv. Víta niet po drobnej jantárovej plastike ani stopy.

Tvorba jantárovej drobnej plastiky závisela od dovozu suroviny z Územia nemeckého rádu v Prusku. Tento rád ovládol roku 1310 najväčšie nálezisko jantáru v Gdansku. Ťažbu jantáru zvýšil a zaviedol monopol na jeho vlastníctvo a vývoz.<sup>15</sup> Okolo roku 1400 dodával baltskou cestou cez Lübeck a Brugy veľké množstvo jantáru na Západ. Pobrežný obchod s jantárom bol

dokonalne organizovaný.<sup>16</sup> Menšie množstvo tejto suroviny smerovalo i na juh. Jantárové hrudky sa však zväčša pre svoje malé rozmery nehodili na vyrezávanie sošiek a používali sa na obyčajné ružence. Plastiky zo vzácnych väčších kusov jantáru rezali a montovali hlavne zlatníci. Išlo akiste o špecialistov, ktorých firmy, vybavené asi zvláštnymi privilégiami, mali medzinárodnú pôsobnosť. Doklady o ich činnosti sú však ojedinelé. Jediný bezpečne doložený umelec tohto druhu je akýsi Ján, ktorý v rokoch 1399–1402 pracoval v Prusku priamo pre nemecký rád a jeho veľmajstra Konrada von Jungingen. Činnosť zlatníka a rezbára jantáru Jána sa v Prusku začleňovala do širšieho rámca rytierskeho dvorského umenia nemeckého rádu, ktoré malo kozmopolitnú orientáciu a vo všetkých odvetviach dosahovalo vynikajúcu úroveň.

Centrum nemeckého rádu bol Malbork (Marienburg) na juhovýchod od Gdanska, nákladne dobudovaný koncom 14. storočia z iniciatívy Konrada von Jungingen. Účty z tohoto rádového centra svedčia o tom, že majster Ján, sídliaci asi v Gdansku, dodával jantárové klenoty do Kráľovca (Königsberg, Kaliningrad) a na Malbork, pre ktorý pracoval v rokoch 1399–1400. Na Malborku v tom čase vyvrcholili oslavy jubilejného roku a púte do Pruska, ktoré rád organizoval na počesť nového tisícročia. Hlavnou Jánovou prácou pre Malbork bol jantárový oltár do súkromnej kaplnky veľmajstra Konrada. Z účtov vyplýva, že Ján prevádzal tak rezbárske, ako aj zlatnícke práce. V jeho dielni sa zhotovovali jantárové oltáriky, sošky v baldachýnoch a prepychové figurálne ružence. Baldachýny a kovové súčasti týchto klenotov boli z pozláteného striebra.<sup>17</sup> Ján upravoval aj staršie klenoty najrozličnejšieho druhu. Je pozoruhodné, že svoje zlatnícke práce zdobil vypichovaním, t. j. technikou parížskeho pôvodu akú nachádzame aj na Žofiinej lampe.<sup>18</sup> Niektoré jantárové klenoty pochádzajúce z rúk majstra Jána sa akiste uplatnili ako diplomatické dary. Jánová prestíž, dokumentovaná obratom takmer pol tisíca hrvien a zmienkou o ťažkostiach, ktoré s ním rád mal, bola skutočne mimoriadna. Nie je však jasné, ako dlho pracoval pre rád. Od roku 1402 sa Jánova osobnosť v prameňoch mizne v spleti iných rezbárov a zlatníkov s rovnakým menom.

Naskytá sa tu aktuálna otázka, či pruský majster Ján nie je totožný s flámskym rezbárom Jánom de la Matte, s ktorého menom sú v umeleckohistorickej literatúre spojené rozličné dohady. O Jánovi de la Matte je



Jantárová soška Tróniacej P. Márie zo Zlatej tabule kláštora sv. Michala v Lünneburgu, okolo roku 1400, Kestnerovo múzeum v Hannoveri. Foto archív múzea

známe, že v rokoch 1385–1387 dodal akési bližšie neurčené práce do súkromnej kaplnky burgundského vojvodu Filipa Smelého v Bruggách a že v rokoch 1402–1406 bol v Gdansku veriteľom nemeckého rádu.<sup>19</sup> Takisto pruský majster Ján sa dostal do kontaktu s dvorom Filipa Smelého. Vieme aspoň to, že medzi jantárovými klenotmi dodanými Konradovi von Jungingen bola dvojica okrúhlych plakiet, na ktorých bola zobrazená akási slávnosť burgundských vojvodov.<sup>20</sup> Účty Filipa Smelého obsahujú okrem spomenutej správy o práci Jána de la Matte pre Filipovu kaplnku v Bruggách aj doklady o tom, že Filip najneskôr od roku 1371 kupoval od obchodníkov v Bruggách jantárové sošky a nespracované kusy jantáru, z ktorých niektoré posielal ďalej Jánovi z Berry a Bourbonovcom.<sup>21</sup> Za týchto okolností sa nedá totožnosť pruského Jána s Jánom de la Matte vylúčiť. Nech je tomu akokoľvek,

účty Filipa Smelého dosvedčujú, ako sa kusy jantáru a sošky medzi milovníkmi kuriozít šírili.

Slohová kritika sošiek z obdobia okolo roku 1400, zachovaných v origináli či známych aspoň z fotografií, naznačuje, že okruh odberateľov a tvorcov jantárovej drobnej plastiky bol nevelký. Krehkosť jantáru a s ňou súvisiaca malá životnosť týchto artefaktov spôsobila, že staré jantárové plastiky sú dnes naprostou vzácnosťou. Po druhej svetovej vojne, keď sa stratili tri jantárové rezby deponované v Kráľovci a v Gdansku, považovali za jedinú a najstaršiu zachovanú sošku tohto druhu Tróniacu P. Máriu v Kestnerovom múzeu v Hannoveri, pochádzajúcu z tzv. Zlatej dosky kláštora sv. Michala v Lünneburgu. Patrila akiste k ostatkovej donácii kniežata Bernharda z roku 1432. Autor sošky nie je známy. Hannoverská Tróniaca P. Mária je dnes tak ako bratislavská sv. Katarína poškodená, bez atribútov. Bratislavskej Kataríny sa prekvapujúco podobá. Analogický je odev a jeho usporiadanie, vlasy čiastočne prikruté límcem peleríny, zvlášť vsadená tvár z kosti a jej modelácia, poloha rúk i celkové chápanie postavy sediacej na hranolovom sedadle. Nepodstatný rozdiel je v tom, že hannoverská soška má ešte pod sedadlom oválny podstavec.<sup>22</sup> Obe sošky majú znaky charakteristické pre umenie severného Nemecka a Nizozemska. K tomu istému okruhu môžeme priradiť i dve z prác spomenutých vyššie – formálne jednoduchšiu plaketu zo Zvestovaním a krásnymi madonami ovplyvnenú P. Máriu s dieťaťom stojacu na polmesiaci, ktorej pôvod nie je známy. Tretia stratená práca – soška sv. Barbory – bola omnoho pokročilejšia, menej kvalitná a pochádzala z Gdanska.<sup>23</sup>

V českom umení okolo roku 1400 je mrožovina a jantár exotickým materiálom. Ani po štýlovej stránke nemá lampa s českým umením takmer nič spoločného. Ide teda o import alebo o dielo umelca, ktorý dochádzal na dvor kráľovnej Žofie z cudziny. Rovnako dôležité je, že Žofia pravdepodobne navštívila Prusko. Z pruských účtov vysvitá, že veľmajster Konrad hostil koncom roku 1399 na Malborku akúsi bližšie neurčenú kráľovnu.<sup>24</sup> Bez bližšieho určenia sa v účtoch okrem iného uvádza nemecká kráľovna. Žofiinu totožnosť sa zdá potvrdzovať to, že v čase jej návštevy inštalovali v malborskej kaplnke mapu sveta, odpustkový list pre pútnikov a sochu z Prahy, pravdepodobne krásnu madonu – akiste Žofiinu diplomatický dar.<sup>25</sup> Podľa inej, tento raz úplne jasnej správy odmenili rytieri štedro o dva roky neskôr Žofiinych pištcov z Čiech.<sup>26</sup> Pretože práve v čase

predpokladanej Žofiinej návštevy pracoval pre Malbork rezbár jantáru a zlatník Ján, nie je vylúčené, že Žofia získala lampu v jeho dielni alebo že majstra Jána pozvala na svoj dvor. Výmenu umelcov medzi Žofiou a Konradom každopádne dokladá správa o Žofiiných hudobníkoch.

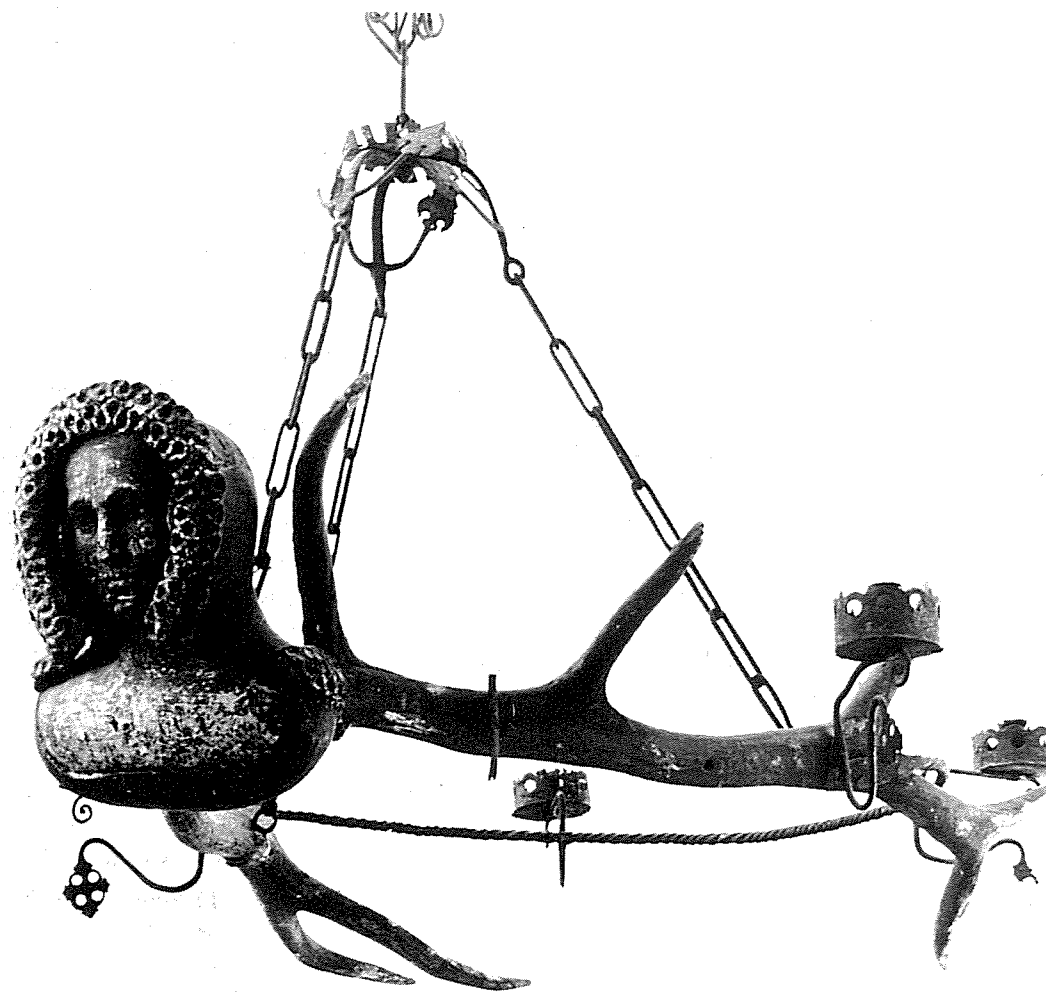
Pozoruhodné sú takisto správy o severských zlatníkoch, ktorí pôsobili v Čechách v predhusitskom období. Títo zlatníci sa zaoberali nielen remeslom, ale aj diaľkovým obchodom. Akýsi zlatník Jan Preuss prichádzal do Prahy z Gdanska od roku 1406 a roku 1415 si tu potom kúpil dom po zosnulom Klausovi z Bautzenu, takisto zlatníkovi. V Prahe sa pripomína až do roku 1419.<sup>27</sup> Iný severský zlatník Tilman z Chelмна udržoval obchodné spojenie medzi Prahou a Toruňom. V Prahe postupne vlastnil v rokoch 1404–1419 tri domy.<sup>28</sup> Nielen títo, ale aj iní zlatníci pruského, pomoranského, severonemeckého a flámskeho pôvodu spomínaní v Čechách mohli mať za určitých okolností prístup k loveckým trofejám z polárnych zvierat a k jantáru. To isté platí aj o zlatníkoch pracujúcich pre kráľovnú Žofiu v jej venných mestách. Cez najvýznamnejšie venné mesto Hradec Králové viedla pruská obchodná cesta a vzťahy venných miest k Pobaltiu prehĺbilo i to, že ich držiteľkou bola mnoho rokov cisárovná Alžbeta Pomoraanská, po ktorej ich prevzala Žofia. Všetky tieto okolnosti komplikujú otázku lokalizácie dielne.

Štýlová kritika zlatníckeho komponentu kráľovnej lampy prispieva skôr k poznaniu a doceneniu tvorivých schopností zlatníka než k určeniu jeho pôsobiska. Osobitý baldachýn nemá medzi známejšími zlatníckymi dielami z obdobia okolo roku 1400 žiadnu obdobu. Zlatnícky dekor má dobrú remeselnú úroveň a je heterogénny. Zdá sa, že autor lampy poznal nielen severonemecké a nizozemské, ale aj severotalianske práce; snáď to súviselo s jeho obchodnou činnosťou. Ani register dekorácie ako celok nemá žiadnu analógiu. Ostatné zlatnícke práce z dielne Žofiinej lampy pravdepodobne zanikli. Výtvarné riešenie lampy sa vyznačuje radikálnym obratom od zlatníckej tradície 14. storočia k protorenesančnému manierizmu. Podobný obrat sa uskutočnil celkom inými prostriedkami a v inej forme i vo Václavových rukopisoch. Lampa vyniká vzdušnosťou, eleganciou a svetelným nekludom vyvolaným rozdielnymi optickými vlastnosťami mrožoviny, zlata a jantáru. Použitie troch rozličných materiálov sklzáva až k samým hraniciam vyumelkovanosti. Skladba

lampy má omnoho bližšie k svetským klenotom než k obvyklým schránkam náboženských sošiek. Vodorovný smer mrožích klov, šraubovitý dekor žrdí a priečne položený hrebeň striešky baldachýnu potláčajú výrazne vertikálnu. Na prvý pohľad sa lampa zdá byť skôr drahocennou hračkou než úžitkovým a kultovým predmetom.

Pri zhotovení Žofiinej lampy sa tiež v duchu protorenesančnej estetiky spojilo umenie s vedou. Pozoruhodné je, že prístrešok so soškou nie je len symbolickou architektúrou, ale celkom reálnym modelom baldachýnu na žrdiach. Celá gondola nápadne pripomína maketu saní a vedie k predstave pohybu lampy v priestore. Lampa zreteľne súvisí so súvekovou technikou utópiou, napríklad s návrhmi zoomorfných vojnových vozov a zbraní, aké poznáme z rukopisu Bellifortis od Václavovho dvorana Konrada Kyesera.<sup>29</sup> Imaginárnou ťažnou silou saní bolo svetlo. Celkom všeobecne lampa súvisí aj s kedysi veľmi početnou a rôznorodou skupinou klenotov z prírodnín. Klenoty zo zlatníckych obložených zvieracích rohov, pštrosích vajec, kokosových orechov, koralov, mušlí, fosílií, vzácných drevín a polodrahokamových výbrusov boli v neskorom stredoveku veľmi obľúbené. Symbolicky pregnantné prírodniny sa spájali s predstavou skrytých naturálnych a vitálnych síl, ktorým sa pripisovali magické účinky.

Ikonologická kritika lampy kráľovnej Žofie má nemalý význam pre riešenie otázky, či bola lampa kráľovnej určená už od samého začiatku. Žofiina lampa patrí do kategórie svietidiel z klov, parohov a rohov. Tieto osvetľovacie telesá mali zvláštny zmysel. Dôležitá je najmä početnejšia skupina lúčových znázorňujúcich stredovekú inkarnáciu bohyně lásky Frau Minne, vznášajúcu sa na krídlach z parohov. Okolo roku 1400 jestvovalo množstvo podobných lúčových a z nich sa prinajmenšom tri zachovali. Jednu uchováva Mestské múzeum vo vestfálskom Lemgu, druhú Angermuseum v Erfurte a ďalšiu Museum Carolino Augusteum v Salzburgu. Lampy v Lemgu a Erfurte zobrazujú Minne v podobe dámy s čepcom – kruselerom; z ramien búst vybiehajú jelenie parohy. Podobná je salzburská lampa, len s tým rozdielom, že parohy s lopatkovitým tvarom sú danielčie a Minne má na hlave namiesto čepca točenicu.<sup>30</sup> Tieto totemické kompozície majú pôvod v oblasti kurtoáznej mytológie.<sup>31</sup> V neskorom stredoveku sa zhotovovali aj príbuzné svietidlá vo forme zvieracích rohov so súsošiami zobrazujúcimi protorenesančnú tému Aristoteles a Phyllis.



Lampa s bustou Frau Minne. Mestské múzeum v Lemgu, okolo roku 1400. Foto Westfälisches Denkmalschutzamt Münster

Phyllis bola podľa stredovekej poviedky milenkou kráľa Alexandra a aby ho pobavila, okúzliła múdreho Aristotela láskou do tej miery, že ju nosil ako kôň. K takémuto typu svietidla patrili napríklad veľký osvetľovací roh s pozláteným súsoším Phyllidy a Aristotela pripomínajúci roku 1387 v Mainzi.<sup>32</sup> Spoločným znakom všetkých týchto lúčových bolo spojenie alegorickej ženskej figúry s parohmi, klami či rohmi. Tieto trofeje sú konvenčným symbolom mužských vášní a rytierskeho zápasu o priazeň dámy. Rovnako zmysel zobrazení Phyllidy a Minne, ktoré tieto trofeje ovládajú, je jasný. Svietidlá tohto typu sú teda predovšetkým alegóriou ženskej moci.

Lampa kráľovnej Žofie síce pozostáva z klov a sošky

svätice, patrí však predsa len do tej istej skupiny. Pretože pri analogických svietidlách išlo o celkom jasnú profánnu alegóriu, má aj ona v podtexte pôvodný zmysel. Kult sv. Kataríny bol rozšírený po celej Európe. Často ju zobrazovali s porazeným pohanským cisárom Maxenciom pri nohách. Zvieracie kly pod soškou sa z náboženského hľadiska dajú chápať ako symbol pohanstva a spomenutého cisára. V tomto zmysle bola lampa triumfálnym zobrazením svätice. V profánnom zmysle bola lampa kráľovnej Žofie konvenčnou kurtoáznu alegóriou a pravdepodobne aj osobnou narážkou na zväzok medzi kráľovnou a kráľom Václavom. Dôležité je, že na lampe sa neuplatnilo znázornenie stojacej, ale tróniacej svätice odvodené



Lampa s bustou Frau Minne, Museum Carolino Augusteum Salzburg, začiatok 15. storočia. Foto archív múzea

z výjavu dišputy Kataríny s učencami a súčasne pripomínajúci kráľovský majestát. Katarína je tu predovšetkým zosobnením urodzenej kresťanskej ženy, ktorá duchaplnosťou prevyšuje svoje okolie. O kráľovnej Žofii je známe, že bola vzdelaná a predpokladá sa, že s učencami debatovala o náboženských otázkach. Je možné, že autor lampy chcel poukázať na paralelnosť medzi týmito debatami a legendárnou dišputou Kataríny. Určitú úlohu mohlo pritom zohrávať i Žofiino meno, ktoré znamená Múdrost.

S osobným výkladom lampy by celkovo stálo v súlade i aplikovanie mrožích klov. Dajú sa považovať nielen za symbol pohanského cisára, ale aj za kurtoáznu narážku na kráľa Václava, ktorý na cisársky titul aspiroval. Súkromnú Václavovu symboliku sčasti určovali astrologické hľadiská, ktoré Václav považoval za dôležité. Narodil sa v znamení ryby. V symbolike jeho iluminovaných rukopisov prevláda voda a ľad.<sup>33</sup> Ako diplomatické dary prijímal spolu s klenotmi severské zvieratá a ryby.<sup>34</sup> Kly mroža, vládca severskej vodnej fauny, z náboženského hľadiska veľmi sympatického, sa veľmi dobre hodili za kurtoáznny symbol osobitého kráľa. Ak sú skutočne narážkou na kráľa, Žofiina lampa je výrazom cirkevnej, svetskej i osobnej symboliky

podobne ako Václavova a Žofiina iluminovaná biblia. Možnosť osobného výkladu symbolov podporuje domnienku, že lampa patrila kráľovnej Žofii od počiatku.

Všetky najstaršie svietidlá z klov, parohov a rohov, o ktorých bola reč, spája okrem formálnych znakov aj to, že mali vzbudzovať dojem pohybu. Nezachovaná lampa z Mainzu znázorňovala Phyllis idúcu na osedlanom Aristotelovi, lampy v Lemgu, Erfurte a Salzburgu Frau Minne poletujúcu vzduchom a bratislavská lampa sv. Katarínu – Žofiu ako sa vezie na sedadle sánok. Pri niektorých svietidlách ide o evidentné spojenie s predstavou hybnej sily ukrytej v plameni a žiare sviečok v duchu alchymie a novoplatonizmu. Zobrazenie triumfálneho vozíka z klov ťahaného sviecami pravdepodobne súviselo aj so zobrazeniami svetelných vozov, do ktorých zvykli v astrologických rukopisoch umiestovať solárne a lunárne božstvá. Už aj sám jantár bol symbolom svetla.<sup>35</sup> Sprostredkovaciu úlohu tu mohla zohrať aj veda pestovaná na pražskom dvore.

Poslednou otázkou je, prečo pre Žofiinu lampu zvolili namiesto svetského námetu, obvyklého v tom čase, námety náboženské. Možné je, že tu zapôsobil reformné puritánstvo. Nedá sa vylúčiť, že tematiku lampy kráľovnej Žofie, ba dokonca ešte aj ďalší vývoj námetyvej náplne podobných svietidiel ovplyvnil Ján Hus, ktorý bol Žofiiným chránencom. Práve Hus totiž vo svojom Výklade viery z roku 1412 píše, že často videl „u kněží i mnichův před stolem k očima na jeleních malovaných roziech obraz panny krásné s nadutými prsmi“ a spolu s iným profánnym umením ho odsudzuje ako prejav úpadku.<sup>36</sup> Sv. Katarína bola patrónkou pražskej univerzity a Hus mal jej zobrazenie na svojej pečati. V časoch reformácie na lampách z jeleních parohov prevládali cirkevné námety nielen v Čechách, ale aj za ich hranicami.

Záveru, ku ktorým sme dospeli, môžeme zhrnúť nasledovne. Bratislavská lampa z mrožích klov so soškou sv. Kataríny pochádza podľa archívnych dokladov z majetku českej a nemeckej kráľovnej Žofie Bavorskej. Zhotovili ju okolo alebo po roku 1400. Jej autorom bol kozmopolitný dvorský umelec severského pôvodu. Nie je vylúčené, že šlo o Jana de la Matte, ktorý pracoval v Bruggách pre Filipa Smelého a v Prusku pre Konrada von Jungingen. Lampa je jedinou zachovanou prácou svojho druhu. Patrí k raným prejavom severskej protorenesancie. Mímoreadne cenná je aj jantárová soška. Ikonografia lampy, v ktorej sa prestupuje cirkevný a svetský komponent, súvisí s kurtoáznou

tradíciou, predreformačnou ideológiou a protohumanistickou vedou. Návrh svietidla alebo celá lampa pravdepodobne vznikla priamo na Žofiinom dvore. Lampa kráľovnej Žofie Bavorskej je nielen intímnou pamiatkou na významnú postavu českých dejín, ale i pozoruhodným a zmysluplným výtvarným dielom.

#### *Inventár pozostalosti českej a nemeckej kráľovnej Žofie.*

Zoznam Žofiinej pozostalosti z roku 1429, ktorého text pripájame, je dôležitým umeleckohistorickým prameňom. Ak nepočítame súpis zálohovaných predmetov Elišky Přemyslovny z roku 1327,<sup>37</sup> ide o ojedinelý dokument zachytávajúci časť pražských dvorských zbierok luxemburského obdobia. Svojou štruktúrou sa veľmi odlišuje od iných podobných inventárov. Eviduje šperky, úžitkové umelecké predmety, textil a pod. Popisy sú, žiaľ, stručné a neodborné. Niektoré položky si zasluhujú zvláštnu pozornosť. Predovšetkým je potrebné vyzdvihnúť Žofiine korunovačné klenoty. Žofiina zlatá, perlami a drahokamami zdobená koruna, ktorú sme v edícii označili č. 66, mala sedem lamel tradičného ľaliového tvaru. Zlaté jablko s krížikom, s ktorým Žofiu zobrazovali,<sup>38</sup> nájdeme pod číslom 88. V zozname sú aj venčeky z perál a zlatých lístkov (č. 94, 102, 116). Zo zachovaného svedectva vyplýva, že jeden perlový venček použila Žofia spolu s korunou pri korunovácii roku 1400.<sup>39</sup>

Zo Žofiiných odevných šperkov bola pravdepodobne zvlášť hodnotná jedna z veľkých súprav spôn, zdobená drahokamami dvojakej veľkosti (č. 65). Spolu so zlatým opaskom (č. 74) snáď išlo o hlavnú ozdobu Žofiiných slávnostných šiat. Ceremoniálna cisárska náprsenka a zlatý ostatkový krížik (oboje pod č. 114) pôvodne asi patrili k majestátnemu odevu Václava IV. Ostatkový krížik by mohol byť totožný s pamätným relikviárom cisára Henricha, ktorý Václav zdedil po Jánovi Luxemburskom a Karlovi IV.<sup>40</sup> Medzi náhrdelníkmi vynikali v Žofiinom poklade dve rádové reťaze. Jedna z nich, zo zlata, drahokamov a perál, bola rádovým odznakom bližšie neurčeného francúzskeho kráľa (č. 97). Druhá bola len zo zlata a perál (č. 103). Ďalší zvlášť drahocenný emblém zo Žoffinho pokladu, zlatý drak z perál a dvoch opálov (č. 69) sa podobal klenotu, ktorý vlastnila už Eliška Přemyslovna.<sup>41</sup> Z množstva prsteňov, niekedy navliekaných na náhrdelníky (č. 104) sa zvlášť vyzdvihuje Žofiin zaltý prsteň s diamantom

a veľkou perlou, ktorý mal antikizujúcu formu hada (č. 79). Z hľadiska sfragistiky je zaujímavá zmienka o dvoch pečatných prsteňoch. K ich datovaniu treba uviesť, že Žofia používala vlastnú pečať až v čase dospelosti, asi od polovice deväťdesiatych rokov.<sup>42</sup>

Žofiine profánne klenoty vo forme srdca a zámok s kľúčmi (č. 90, 92, 115) sú pozoruhodné najmä z ikonologického hľadiska. S predmetov, ktoré Žofii slúžili na zábavu, sa v inventári spomína šachovnica (č. 20). Šach bol na pražskom dvore obľúbenou hrou. Šachovnice vlastnil aj kráľ Václav.<sup>43</sup> Z hudobných nástrojov Žofia opatrovala pozlátený prenosný organ (č. 26). Pri jazde na koni používala krištáľový jazdecký bičik (č. 3). Medzi Žofiinými toaletnými potrebami vynikali dve prepychové zlaté zrkadlá – jedno s perlami a druhé s drahokamami (č. 71, 98). Ich výzdoba akiste zodpovedala dvorskej etikete. Zdá sa, že perlové zrkadlo bolo určené na ráno a drahokamové na večer. Nechýbalo ani obvyklé pižmové jablko (č. 110). K funkčne zaujímavým predmetom profánneho charakteru patrili amulety z hadca a korálu (č. 89, 91, 125) a najmä tzv. hadie jazyky, používané ako magický prostriedok proti jedu v jedle a nápojoch. Išlo o zuby fosílnych žralokov, spravidla zavesené na korálový stromček. Žofia vlastnila korálové hadie jazyky s masívnym podstavcom z pozláteného striebra (č. 51).

V pestrom súbore Žofiinho drahocenného stolového náčinia vynikal najmä krištáľový pohár namontovaný na štyroch zlatých nohách a ozdobený drahokamami (č. 101). Išlo akiste o jednu z najcennejších stredovekých nádob podobného druhu vôbec. Z ozdobných koflíkov z pozláteného striebra sa v inventári špecifikuje najmä veľký opletený koflík so zvoncami vážiaci takmer tri kilogramy (č. 53), ďalej koflík v podobe žalúďa (č. 2) a koflík s točenicou kráľa Václava (č. 52). Vyskytujú sa tu i typické dvojité koflíky určené na spoločné stolovanie manželov (č. 42, 43), koflík vybrúsený z kameňa (č. 40), koflík s figurálnymi motívmi (č. 41), koflík na troch nohách (č. 46) atď. V inventári sú zastúpené i ostatné bežné typy nádob, napríklad konvice (č. 38), misy (č. 47) a panvice (č. 54). K vzácnejším typom patrili misy na cukrovinky (č. 50) a koreničky (č. 64). Typologicky zaujímavý je popis príborov. Zaznamenávajú sa tu opäť dvojice nožíkov v spoločných púzdrach typické pre kurtoázne stolovanie (č. 25, 58), zlatá lyžica s nožíkom (č. 113) a hlavne krištáľová vidlička na jedenie (č. 9). Ide snáď o najstarší stredoeurópsky doklad jej používania.

Zoznam takisto zachytáva väčší počet oltárikov, náboženských obrazov a devocionálií. Mariánsku tematiku reprezentovala najmä alabastrová soška (č. 60) a tabuľový obraz pripisovaný sv. Lukášovi (č. 62). Dost často sa v poklade vyskytovalo zobrazenie sv. Kataríny (č. 30, 31, 124). Pri niektorých zaujímavých správach o väčších i menších tabuliach s obrazmi nie je jasné, či znázorňovali náboženské alebo svetské námety (č. 12, 19, 70, 106). Z liturgického náčinia sa spomína len pozlátená monštrancia so Zvestovaním (č. 131) a pozlátený ostatkový kríž (č. 61). V poklade okrem toho bolo niekoľko rozlične upravených menších krížikov. Okrem zlatého ostatkového krížika uloženého spolu s vládarskou náprsenkou, o ktorom už bola reč, to bol zlatý krížik tvoriaci súčasť inej, asi dámskej náprsenky (č. 72), ďalej krížik umiestnený ako emblém na zelenej podložke (č. 99) a perlový krížik na zlatej, emailom zdobenej nohe (č. 100). Zvláštnu pozornosť si zaslúži zlatá spona v tvare fľaše s Ukrižovaním a zrkadielkom vo vnútri (č. 95). Klenoty tohto typu mali uchovávať a chrániť predmet zachytený v zrkadielku pred uzatvorením fľaše. Typologicky súviseli s orientálnou klenotníckou tradíciou a s pútnickými odznakmi. Pozoruhodnou kuriozitou príznačnou pre Žofiino reformné náboženské cítenie a husitské Imitatio Christi boli odtlačky Kristových šlapaj (č. 125). Výraznú skupinu predstavovali v Žofiinom inventári náboženské sošky a oltáriky z jantáru (č. 31, 56, 118 a asi aj 122, 123). Súbor devocionálií dopĺňali vzácné ružence (č. 85, 86, 105, 107, 110, 121).

V inventári sa tiež nachádzalo dvanásť kníh (č. 6, 7, 8, 11, 32, 33, 59, 126, 127, 134), ktoré už literatúra spomenula.<sup>44</sup> Niektoré z nich boli iluminované, iné miniaturizované a skvostne viazané (napr. č. 126). Zdá

sa, že na čítanie Žofia používala ako zväčšovacie sklo okrúhly krištál (č. 125). Na osvetľovanie Žofii slúžili okrem lampy z klov so soškou sv. Kataríny (č. 31), dva veľké kandelábre z masívneho pozláteného striebra (č. 32), ďalej tri vzácné svietidlá z pštrosích vajec (č. 36, 49), lampa z tienidlom (č. 63) a tri iné svietidlá (č. 34, 37, 39). Ostatné predmety Žofiinho pokladu nie je potrebné zvlášť komentovať. Ščasti to ani nie je možné, pretože chýbajú bližšie popisy. Takisto dekoratívne textilie sú opísané len zbežne. V Žofiinom šatstve zachytenom najmä v záverečnej časti zoznamu prevládala čierna farba. Vyplýva z toho, že si ho opatrla prevažne až po roku 1419, keď sa stala vdovou. Inventár ako celok dokladá nielen Žofiinu niekdajšiu záľubu v drahocenných klenotoch a prírodninách najrozličnejšieho pôvodu, ale aj pomerne prostý životný štýl v emigrácii.

Originál zoznamu Žofiinej pozostalosti spísaný roku 1429 (Štátny archív Mníchov, Geheimes Hausarchiv, Korrespondenzakt 543) má formu papierového zošitu. Zhotovil ho na Žigmundov príkaz kardinál Jan Železný, bratislavský hajtman Štefan Rozgoň, hofmajster bavorských vojvodov Štefan Ebster a Žofiini dvorania – kancelár Žigmund, spovedník Mikuláš a kuchmajster Protiva. Žofiina komnata, o ktorej sa v inventári hovorí, sa nachádzala v dome vdovy po bratislavskom hajtmanovi Petrovi Kaplířovi. Dopolisť nepublikovaný zoznam tu zverejňujeme podľa fotokópie originálu. Hranice medzi slovami a pravopis veľkých písmen sme na niekoľkých miestach upravili podľa zaužívaných edičných zásad. Celý text je písaný tým istým písmom, až na záverečný prípis týkajúci sa váhy predmetov č. 1, 2 a 42 alebo 43.

#### Edícia

Von Cristi gepurd in dem XXVIII jar an montag nach dem achten des Obristen in kocze sind vermerckt die nachgeschriben gut die etwen gewesen sind frawen Sophien kunigin czu Beheim von gepots wegen des kunigs durch den Cardinal, herrn Sigmunden den kanczler, herrn Niclasen den peichtiger, Stephan Ebster hofmeister des herczogen czu Bairn und Protiva kuchenmeister der vorgebanten kunigin

Item in ainer neuen kisten mit czwain slossen sind funden die nachgeschriben gut

- [1] Item ain glas mit einer vergolten deck in ainem lidrein futer  
[2] Item ain ubergolter kopf als ain aichl

- [3] Item ain ubergoltern gaisel von cristal mit stainen und seiden  
[4] Item ain prachner ubergolter kopf  
[5] Item ain ladel mit margariten  
[6] Item ain puch in papier tewtsch in ainer weissen haut  
[7] Item ain psalter in pirmet in ainer roten hawt pehamisch  
[8] Item ain puchel uber die zehen gepot in pirmet pehamisch  
[9] Item ain scatel mit manigerlei materi der ain wenig gehort czue harpant und ain gabel cristallein ubergolt do man peirn mit isset  
[10] Item ain scatel mit ainem prief mit des kunigs maiestat umb der kunigin schult mit datum in Wienn  
[11] Item ain puch mit piermet in ainem seidein tuch gewickelt mit ubergolten besliessung von den siben frawden unser frawen pehamisch geschriben

- [12] Item ain claine tafel ubergolt mit zwain pilden gemalt  
[13] Item ain futer mit czwain helffant painein stralen  
[14] Item zwen clain aser mit margariten  
[15] Item ain aser swarcz und grun mit ubergolten laisten  
[16] Item drei frawen hawben clain und aine von samat die anderen von manigerlei farib  
[17] Item drei czöpf darein man junckfrawen har flicht  
[18] Item ain kist mit priefn verslossen mit czwain slossen  
[19] Item ettlich pilt in lidrein fueter und ettlich in hulczein tafel und etwe vil clainer kistel  
  
Item in ainer andern grossen kisten mit drein slossen hat man funden das nachgeschriben gut  
  
[20] Item ain spilpret und ain schachzangel in ainem hulczein futer  
[21] Item funfczehen seidein umbhenng daz under sind ettlich mit golt  
[22] Item czwo ziech oder deck uber pölster und zwo über kuss rot von golt geworcht  
[23] Item zwai seidein tuch vergolt ains grün das ander plab  
[24] Item ain seideins grobstuch swarcz und weis mit weissen vogeln geworcht  
[25] Item zwifaltig schaid mit tisch messern czu der kunigin tisch  
[26] Item ain portitif in ainem hulczein futer mit vergolten rören  
[27] Item zwen puschel mit slairen  
[28] Item etwe vil ellen wais geworcht czue slairen  
[29] Item ain schalawn oder tapet

Item in der dritten kisten das hernach geschriben gut

- [30] Item ain silbreins pilt sant Kathrein vergullt in gesmelcz in ainem hulczein futer  
[31] Item in ainem andern hulczein fueter ain kerzenstal mit czwain helffant czeunden mit ainer vergullten keten mit sant Kathrein pilt  
[32] Item ain bibel in pirmet pehamisch geschriben  
[33] Item ain puch in pirmet pehamisch geschriben über sant Matheus ewangeli  
[34] Item ain lidreins futer mit ainer lucern

Item in der vierden kisten

- [35] Item zum ersten czwo gros ubergullt kandel habent 33<sup>1</sup>/<sub>2</sub> marck wiener gewicht  
[36] Item zwai kandel rörel mit strawssen airn 7 marck minus 4 lot  
[37] Item ain neue vergulte kandel rorn an ein futer 6 marck 4 lot  
[38] Item ain giesvas vergult an ein futer 4 marck minus 2 lot  
[39] Item ain dicke kandel vergulte und alt an ein futer hat 4 marck minus 3 lot  
[40] Item ainen stainen kopf vergolt an ein futer hat 4 marck 5 lot  
[41] Item ain newer kopf mit pilden in ainem lidrein futer hat 7 marck 4 lot  
[42] Item zwen kopf vergullt in ainer form in ainem lidrein futer 17 marck minus 4 lot  
[43] Item zwen mynner vergult kopf an futer gleichformig habent 5 marck 2 lot  
[44] Item ain vergulter kopf mit des kunigs von Pehaim und des herczogen von Pairn wappen an ein futer hat 7 marck und 1 lot

- [45] Item ain clainer vergulter kopf an ain futer 3 marck minus 1 lot  
[46] Item ain vergolter kopf mit drein füssen an ain futer hat 3 marck 5 lot  
[47] Item drei gross schussel und vier clainer silbrein mit des herczogen von Bairn wappen habent 15 marck  
[48] Item zwen gross kopf vergolt in futer habent 10 marck 2 lot  
[49] Item ain vergolte kandel mit ainem strawssen ay hat 6 marck 4 lot  
[50] Item zwai vergulte tragfas czu confect in ainem lidrein futer 8 marck 12 lot  
[51] Item naternzungen mit korallen in ainem lidrein futer 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> marck 6 lot  
[52] Item ain vergulter kopf mit ainem toczneigk des kunigs von Behaim in ainem futer hat 5 lot 4 marck  
[53] Item ain grosser vergulter kopf in ainem futer mit schellen und mit zawn hat 10 marck minus 2 lot  
[54] Item zwai silbrein peck in ainem futer habent 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub> marck  
  
Summa des silbers 173 marck 7 lot

- [55] Item ain kistel czue corporalen berait mit margariten  
[56] Item ain vergolte tafel mit pilden von achstain  
[57] Item 5 futer mit helffant painein stralen  
[58] Item zwain messer in ainer schaid czu tisch  
[59] Item zwai puch pehamisch geschriben ains in pirmet das ander in papir und das drit ain clains in papir  
[60] Item unser frawen pilt von alabaster in ainer scatel

In dem vorgebanten jar an mitwochen czu Prespurg hat her Niclas der kunigin peichtiger in ain kamer gelegt und pracht die der kunigin gewesen ist vor dem Cardinal und andern vergeschriben herren

- [61] Item ain silbrein krawcz vergult mit unsert herrn holcz  
[62] Item unser frawen pilt daz sant Lucas gemalt hat  
[63] Item ain clains kerzen stal silbrein mit ainem silbrein schirm  
[64] Item ain claine silbrein puchsen czu g[e]wurcz

An demselben tag hat her Sigmund der kanczler in die vorganant kamer pracht vor den vorgebanten herren

- [65] Item czum ersten in ainem clainen scheibligen trühel von leder hat er pracht 47 haftel guldein mit edelm gestain clain und gros  
[66] Item in demselben trühel siben gulden gilgen mit edelm gestain und margariten von der kron  
[67] Item 58 gulden spengel mit edelm gestain und margariten  
[68] Item 14 guldeinen spengel ygliches hat ain margariten  
[69] Item ain gulden lindwurm mit zwain pelasgen und margariten  
[70] Item ain guldeine claine tafel mit pilden von margariten  
[71] Item ain gulden clainen spiegel mit etwe vil margariten  
[72] Item 10 guldeine pruschlaid und ain clains gulden krawcz  
[73] Item 5 gulden vingerl  
[74] Item ein gulden gurtel mit 52 spangen  
[75] Item 38 gulden vingerl mit tewrem gestain  
[76] Item zwai haimliche oder besudren gulden vingerl  
[77] Item 29 gulden vingerl an edels gestain und 4 silber clainen  
[78] Item ein gulden rinck mit einem ketl und ain diamant  
[79] Item ain fingerl als ain slang mit ainem dyamant und mit ainer grossen margarit

- [80] Item ain clains guldeins fingerl mit ainem dyamant  
 [81] Item 2 gulden ketel  
 [82] Item aber 2 gulden ketel  
 [83] Item 53 lot margariten  
 [84] Item 4 puschen margariten  
 [85] Item zwen paternoster ein gulden und ein graben von corallen mit gulden knopflein  
 [86] Item ain paternosten von weissen achstain und 4 gulden knopflein  
 [87] Item 4 gulden harflochten oder snur und ain gulden stil  
 [88] Item in ainem clainen pawtlein ain guldeins apfel mit ainem krawcz  
 [89] Item ainen naterstain an ainem seidern snurl  
 [90] Item ain clains guldeins hercz inwendig mit pilden  
 [91] Item ain corall  
 [92] Item ain clains slos mit 6 gulden schlüssel  
 [93] Item ain futer czu loffeln  
 [94] Item claine guldeine pletzer czu kranczl in ainem clainen tuchel gepunden  
 [95] Item ain guldeins häftel als ain flasch mit ainem crucifix und ain spiegel inwendig mit margariten und tewrem gestain  
 [96] Item ain nachthäwbel oder faczol von swarczem samat mit margariten  
 [97] Item in ainem lidrein futer die geselschaft von Franckreich guldein mit edelm gestain und margariten und ander czu erbelen und czopffen gehort alles von margariten  
 [98] Item in ainem lidrein futer ainen gulden spiegel mit tewrm gestain  
 [99] Item in ainem lidrein futer ain clains krawcz in ainem grünen velt  
 [100] Item ain guldein cristallein kistel mit golt umbgeben in ainem lidrein futer und ain clains krawcz mit margariten und ain clainen guldein fus mit gesmelcz  
 [101] Item in ainem lidrein futer ain cristallein glas mit golt umbgeben ind mit tewrm gestain auf vier gulden füßen  
 [102] Item ain harpant oder schapel von margariten mit gulden pletern  
 [103] Item ain geselschaft oder halspant von margariten an gestain  
 [104] Item ain keten von margariten mit 52 gulden vingerlein und mit tewrm gestain  
 [105] Item 7 paternoster von roten corallen  
 [106] Item drei silbrein clain tafeln vergolt mit pilden  
 [107] Item ain swarczen paternoster mit gulden aichel  
 [108] Item margariten in ainem tuchel die abgelost sind von ainem faczol und ab hantschuchen  
 [109] Item ain silbrein pruschlait verguldet an ainem ort geriffen  
 [110] Item ain swarczen paternoster mit gulden leisten mit ainem apfel ynnen pisemapfel  
 [111] Item ain par plaber hantschuch mit margariten  
 [112] Item ain roter lidreiner päwtel mit seiden geworcht  
 [113] Item ain guldeiner löffel und ain clains messer in vergolten schaiden  
 [114] Item ain gulden pruschlait mit kaiserlichem heligtumb und ain clains guldeins krawcz mit unsers herrn holcz  
 [115] Item ain clains silbreins slos vergolt mit ainem schlüssel und ain plabs hercz mit czwain clainen silbrein henten

Und an demselben mitwochttag habent by vorgeantenen heren beschawet und gelegt in ain newe kisten mit vier insigeln beslossen und ist gesezt in ain grosse kisten darinn sind czwo laden ain claine scheiblige und ain grosse ain alte darinn ist manigerlei und in der grossen verslossen und versigelt

Aber an pfincztag in dem vorgeantenen gemach der benanten konigin vor dem Cadinal und obgeschriben heren das gut funden und geschriben

- [116] Zum ersten ain alte kist mit czwain slossen und darinn das gut in ainer scateln vier kranczl mit margariten  
 [117] Item ain clains kistel von helffant pain an ainen schlüssel  
 [118] Item in ainem clainen kistel sant Johans pilt von achstain mit silbrein vergolten czibori  
 [119] Item ain silbreiner vergulter gurtel  
 [120] Item ain cipresseins clains kistel mit silbrein plechen vergolt  
 [121] Item 5 weis paternoster und ain swarcz  
 [122] Item in ainem clainen kistel sant Barbare pilt mit silbrein vergulden czibori  
 [123] Item in derselben kisten andren pilt dreier clainr  
 [124] Item in ainem lidrein futer sant Kathrein pilt in ainem silbrein arch vergoldet und ain silbreins pruschlait  
 [125] Item in ainer hulzen laden ain silbreins kistel vergolt darinn ist wachs gegossen nach den fustriten Cristi und ain grosser coral an ainer saidein snur und 17 silbrein spangel vergult und ain truhel macht man nit aufzun und ein scheibligen cristall  
 [126] Item in ainem pawtel unser frawen curs latein und pehamisch mit silbrein pretern vergult  
 [127] Item in ainer scateln ain puchel in pirket mit pilden gemalt  
 [128] Item in derselben scateln ain puschel mit margariten von ainem prochen kranczl  
 [129] Item czwen swarcz aser der ain mit margariten  
 [130] Item ain par gruner erwel von damasco  
 [131] Item ain seideinen snur czu czopffen grun und in ainem lidrein futer ain silbrein monstrancz vergolt mit dem pilt unser frawen kundung  
 [132] Item in ainem lidrein futer ain kranczl mit margariten  
 [133] Item ain puch in pirket von des grossen Alexander leben pehemisch geschriben  
 [134] Item ain puchel in papir pehemisch geschriben  
 [135] Item ain claine hulzeine armey

Und die vorgeschriben gut sind beschawet und an dem vorgeantenen tag in der kisten beslossen und besigelt

In dem jar als oben an freitag vor den vorgeantenen heren hat man funden und beschriben das hernach geschriben gut

- [136] Item ain kist mit slairen und anderen tüchlein  
 [137] Item ain gross kist darinn hat man funden czum ersten ain halbs stuck vehs  
 [138] Item ain swarczer rock underczogen mit veh  
 [139] Item ain swarczer seider rock underczogen mit veh  
 [140] Item ain swarczer rock von tuch mit ainer madrein kursen  
 [141] Item ain swarczer rock von samat mit veh underczogen  
 [142] Item ain graber seider rock mit czobeln underczogen  
 [143] Item ain swarczer mantel von tuch

- [144] Item drew puntel von czobeln  
 [145] Item ain swarczer rock von tuch mit roter seiden underczogen  
 [146] Item ain swarczer mantel von tuch mit graber seyden underczogen  
 [147] Item ain swarczer mantel von tuch mit einer madrein von kursen  
 [148] Item ainen alten pelcz  
 [149] Item czwai swarcze enge rockel  
 [150] Item ain underchlaid mit ainem geierein pelcz  
 [151] Item ain seidein tuch in papir gewickelt  
 [152] Item ain kuvier mit czobeln underczogen  
 [153] Item an ainer stangen in dem vorgeantenen gemach ain swarcze deck von seiden oder zwai panklach oder tapeten

- [154] Item 5 polster von samat swarcz  
 [155] Item 5 polster von swarczen parchant  
 [156] Item panklach alt und gros  
 [157] Item czwai grosse pett  
 [158] Item czwai pett czu überdecken  
 [159] Item ain langen polster von pokascher  
 [160] Item czwai lidrein beilach  
 [161] In beraitem gelt hat man funden tausent 715 gulden an golt Item ir ambleut habent bezalt 850 gulden an golt

Item die ain aychel furgult und czwen koph furgolt und ain furgolts lid von aynem glas wegent 6 marck

<sup>1</sup> Štátny ústredný archív Bratislava, fond Bratislavská kapitula, Capsa I, Fasc. 6.

<sup>2</sup> Archív mesta Bratislavy, rkp, 3 a 1, fol. 6<sup>a</sup>.

<sup>3</sup> TORANOVÁ, E., in: Művészeti Zsigmond király korában 1387–1437. Katalóg výstavy. Budapest 1987, s. 408–410, s odkazmi na staršiu literatúru.

<sup>4</sup> Bayerischer štátny archív, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt 543, inventár. Pozri vyššie uvedenú edíciu. Za fotokópiu ďakujem H. Buchtovi z Mníchova.

<sup>5</sup> K Žofiiým biografickým údajom porovnaj ISENBURG, W. K. von: Die Ahnen der deutschen Kaiser. Könige und ihre Gemahlinen. Görlitz 1932, s. 68; BARTOŠ, F. M.: Česká královna v husitské bouři. Jihočeský sborník historický 10, 1937, s. 15–30.

<sup>6</sup> OEFELIUS, A. F.: Rerum Boicarum scriptores II. Augsburg 1763, s. 211–212.

<sup>7</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, HU 395. Kaplnkou sa zaoberá ŽÁRY, J.: Kaplnka české královny Žofie Bavorské v Bratislavskom dóme. Umění XXXVIII, 1990, s. 1–14.

<sup>8</sup> Bayerischer štátny archív, Geheimes Hausarchiv, HU 395.

<sup>9</sup> OEFELIUS, A. F.: c. d. v pozn. 6, s. 212.

<sup>10</sup> Například Dietrich von Niern (Scriptores rerum Prussicarum III., s. 386) a Vavrinec z Březové (Fontes rerum Bohemicarum V., s. 348).

<sup>11</sup> SCHLOSSER, J. von: Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. Jahrbuch der Kunstsammlungen d. A. K. 15, 1984, s. 260 a d.; porovnaj THOMAS, B. – GAMBER, O., in: Katalog d. Leibbrüstkammer I. Wien 1976, s. 70.

<sup>12</sup> KRÁSA, J.: Rukopisy Václava IV. Praha 1971, s odkazmi na staršiu literatúru.

<sup>13</sup> HARVARD, H.: Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration I. Paris (bez roku vyd.), s. 66–67; LABARTE, J.: Inventaire du Mobilier de Charles V, roi de France. Paris 1879; GUIFFREY, J.: Inventaires de Jean duc de Berry 1401–1416. Paris 1896.

<sup>14</sup> Inventár, č. 56: „...ain vergolte tafeln mit pilden von achstain...“; tamtiež, č. 118: „...in ainem clainen kistel sant Johans pilt von achstain mit silbrein vergolten czibori...“; tamtiež, č. 122–123: „...in ainem clainen kistel sant Barbare pilt mit silbrein vergulden czibori; item in derselben kisten andren pilt dreier clainr...“; porovnaj k tomu inventár bratislavského Bratstva Božieho tela, cit. v pozn. 2:

...drey silbrein vergolten tabernakel gemacht als türm und in yedem ain agsteineins pild...“.

<sup>15</sup> ROHDE, A.: Bernstein. Berlin 1937; ANDRÉE, K.: Der Bernstein. Königsberg 1937; GRABOWSKA, J.: Polnischer Bernstein. Warszawa 1982.

<sup>16</sup> Porovnaj SATTLER, C.: Handelsrechnungen des Deutschen Ordens. Leipzig 1887.

<sup>17</sup> JOACHIM, H.: Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399–1409. Königsberg 1896, s. 16–18, 38–40, 67, 73, 82, 166, 191, 248. V útoch sa striedavo spomína ako „bornsteynsnydzer“, „bornsteynsnyder“ a „goltmed“.

<sup>18</sup> JOACHIM, H.: c. d. v pozn. 17, s. 82: „...item 1 m. meister Johan dem bornsteynsnydzer 2 coppe zu poncionyeren dem meister...“. K parížskym počiatkom techniky vypichovania pozri GABORIT-CHOPIN, D.: Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. In: Art, objets d'art, collections. Hommage à Hubert Landais. Paris 1987, s. 50. K jej rozšíreniu do strednej Európy pozri FRITZ, J. M.: Gestochene Bilder. Köln-Graz 1966.

<sup>19</sup> THIEME-BECKER 24, 1930, s. 251, 254. V útoch Filípa Smelého je nazývaný „Jehan de la Matte ymagier“ a v Prusku „Johan von Matten der byldesnyder us Flandren“. Jeho činnosť v oblasti monumentálnej sochárskej tvorby predpokladal aj CLASEN, K. H.: Der Meister der schönen Madonnen. Berlin–New York 1974, s. 34, 104.

<sup>20</sup> JOACHIM, H.: c. d. v pozn. 17, s. 38: „...Johanni bornsteynsnyder... 2 m. vor eyn par runder toufeln mit des herzogen tracht von Burgundya...“.

<sup>21</sup> PROST, B.: Inventaires mobiliers et extrait des comptes des ducs de Bourgogne I. Paris 1902, č. 1445, 3155, 3077; PROST, B. – PROST, H. H.: Inventaires mobiliers et extrait des comptes... II. Paris 1908, č. 1460, 1471, 1476. Za výpisy z týchto pre mňa nedostupných edícií ďakujem H. Stehlíkovej.

<sup>22</sup> Kestnerovo múzeum, Landesgalerie, inv. č. W. M. XXI a 43. V rámci pokladu jej venoval pozornosť STUTTMANN, F.: Der Reliquienschatz der Goldenen Tafel. Berlin 1937, s. 88, obr. 70. Porovnaj takisto ROHDE, A.: c. d. v pozn. 15, tab. I, obr. 1. Bratislavská soška v odbornej literatúre nie je známa.

<sup>23</sup> ROHDE, A.: c. d. v pozn. 15, tab. II, obr. 5; tab. I, obr. 2–3; tab. II, obr. 4–6.

<sup>24</sup> JOACHIM, H.: c. d. v pozn. 17, s. 55: „...item 12 m. vor 1 last

methe, die der huskomptur vom Elbinge her sante, als die konigynne hy was, unde 1 m. zu furlone...“.

<sup>25</sup> JOACHIM, H.: c. d. v pozn. 17, s. 62: „...zum irsten 3 m. vor eynen brif mappa mundi... item 1/2 m. vor by reyme zur tofel uf dem grosen alter und vor dy reme zur mappa und die reme zum alplabriefe... item vor das holzgemechte zum bilde von Prage 5 scot dem tischer...“.

<sup>26</sup> JOACHIM, H.: c. d. v pozn. 17, s. 157: „...item 25 m. der konigynne piiffern von Bemen gegeben; das gelt gab in der voith zum Brathean, als der meister do was...“.

<sup>27</sup> TOMEK, V. V.: Základy starého místopisu pražského I, Praha 1968, s. 68; TEIGE, J.: Základy starého místopisu pražského II. Praha 1915, s. 555.

<sup>28</sup> TOMEK, V. V.: c. d. v pozn. 27, s. 47, 146, 164; KACZMAR-CZYK, K.: Liber scabiborum veteris civitatis Thorniensis 1363–1428. Toruń 1936, s. 129.

<sup>29</sup> QUARG, G.: Der Bellifortis von Conrad Kyeser aus Eichstätt. Technikgeschichte 32, 1965, s. 293 a d.

<sup>30</sup> Stredoveké svietidlá z parohov dosiaľ neboli spracované. Uvádza tu len náhodne zistené najstaršie príklady. Za upozornenia na lampy v Lemgu a v Erfurte ďakujem J. M. Fritzovi a J. Žárymu. Salzburškú lampu publikoval STEINITZ, W., in: Spätgotik in Salzburg II. Salzburg 1976, s. 75, tab. VI.

<sup>31</sup> Rovnakého pôvodu sú figúrky Minne s parohami na helmách. Početné príklady uvádza SIEBMACHER, J.: Wappenbuch. Nürnberg 1854–1961. Najstaršie busty Minne sa objavujú na znakoch minnesängrov koncom 13. storočia. Porovnaj NEEB, E.: Heinrich Frauenlobs Grab und ältester Grabstein im Domkreuzgang zu Mainz. Mainzer Zeitschrift 12–13, 1917–1918, s. 43–46, obr. 1; SILIB, E. – PANZER, F. – HASELOFF, A.: Die Manessische Liederhandschrift. Faksimilienausgabe. 1926–1929. V českých zemiach je pravdepodobne najstarším zobrazením tohto druhu kamená busta dievčaťa z konca 13. storočia na Obrokovej ul. v Znojme. Iným príkladom je kamenná dievčenská busta z 15. storočia v Múzeu hl. mesta Prahy. K jej štýlovému zaradeniu pozri HOMOLKA, J., in: Dějiny českého výtvarného umění I. Praha 1984, s. 218, 538, s. vyobrazeniami.

<sup>32</sup> SCHROBE, H., in: Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz VI.–VIII. Mainz 1930–1931, s. 253: „...cornu magnum luminare

scilicet candelabrum cum ymagine Aristotelis et muliere ipsam equitatio, quae ymagines deaurate apparent...“.

<sup>33</sup> KRÁSA, J.: c. d. v pozn. 12, najmä s. 102–103.

<sup>34</sup> Od nemeckých rytierov dostal kráľ roku 1410 jeseterov a šťuky, roku 1412 šachovnicu, lovecký roh a štyroch lososov a roku 1413 nádobu z jedňorožca a akési zviera. Pozri ZIESMER, W.: Ausgabenbuch des Marienburger Hauskomturs für die Jahre 1410–1420. Königsberg 1911, s. 31; GOLL, J.: Čechy a Prusy v středověku. Praha 1897, s. 129.

<sup>35</sup> K symbolike jantáru porovnaj ANDRÉE, K.: c. d. v pozn. 15, s. 115–124. Už od dôb Plínia spájali jantár so svetlom, slnkom a bleskom.

<sup>36</sup> ERBEN, K. J.: Mistra Jana Husi sebrané spisy české I. Praha 1865, s. 77.

<sup>37</sup> Zoznam zálohovaného majetku Elišky Přemyslovny zvereného roku 1324 regensburskému mešťanovi Gotfridovi Reichovi a vyplatných roku 1327 obsahuje kvitancia, ktorú publikoval WIDEMAN, J.: Regensburger Urkundenbuch I. München 1912, s. 295–296.

<sup>38</sup> Porovnaj KRÁSA, J.: c. d. v pozn. 12, obr. 6 na s. 12.

<sup>39</sup> Podrobný popis Žofiinej korunovácie z knihy privilégií Starého Mesta pražského podáva Codex diplomaticus Moraviae XIII, s. 27–28.

<sup>40</sup> Zoznam pozostalosti cisára Henricha z roku 1313 publikoval DOENNIGES, G.: Acta Henrici VII, II. Berlin 1839, s. 91–92. Podľa tohto zoznamu prevzal luxemburský splnomocnenec o. i. „...unam cruce auream parvam pro reliquiis...“. Roku 1370 je doložené, že Václav IV. nosil starý luxemburský relikviár s ostatkom sv. Križa na krku a časť z jeho obsahu daroval žene norimberského mešťana Mikuláša Muffela. Porovnaj OEFELIUS, A. F.: c. d. v pozn. 6, I., s. 353.

<sup>41</sup> Porovnaj pozn. 37.

<sup>42</sup> V korborácii Žofiinej listiny vydané v Salzburgu 24. júla 1392 sa ešte vysvetľuje použitie Václavovej pečate týmito slovami: „...wann wir aygens insigels nicht haben...“. Pozri PELZEL, F. M.: Lebensgeschichte des Römischen und Böhmisches Königs Wenceslaus I. Prag 1788, s. 119.

<sup>43</sup> Porovnaj pozn. 34.

<sup>44</sup> HLAVÁČEK, I.: Středověké soupisy knih a knihoven v českých zemích. Praha 1965, s. 118.

## Der Leuchter der Königin Sophie von Bayern

Im Museum der Stadt Bratislava wird ein gotischer Leuchter aus Walroßzahn mit einer Bernsteinstatue der hl. Katharina aufbewahrt. Nach dem Bestandsverzeichnis aus dem Jahre 1429 stammt er aus dem Besitz Sophies von Bayern, der zweiten Gattin des römischen und böhmischen Königs Wenzel IV. Es handelt sich um eine einmalige kunsthandwerkliche Arbeit, die um das Jahr 1400 in dem Werkstatt-Umkreis entstand, dessen Produktion für die höchsten aristokratischen Schichten bestimmt war. Autor des Leuchters war vielleicht der Meister Johann, der für die burgundischen Herzöge und für den Deutschen Ritterorden arbeitete. Für den Leuchter ist die

Verbindung von Goldschmiedearbeit und natürlichem Material charakteristisch, eine Abweichung von der Tradition des 14. Jhdts. und ein gesteigerter Manierismus. Die Statuette der hl. Katharina ist heute gemeinsam mit der ihr nahestehenden Marienstatuette in Hannover die einzige erhaltene Bernsteinstatue aus der Zeit um 1400. Der Leuchter war vielleicht direkt für Sophie bestimmt. Er ist von der Profankunst beeinflusst und hat vermutlich einen tieferen allegorischen Sinngehalt.

*Deutsch von Kuno Schumacher*

# O knižní malbě husitské epochy

KAREL STEJSKAL

Neutuchající zájem o umění české gotiky se v uplynulých letech upínal především k umění lucemburské doby. Šest století, které v roce 1978 uplynulo od smrti českého krále a římského císaře Karla IV., se stalo podnětem k ocenění zásluh, jež si tento panovník získal v oblasti výtvarného umění jako velkorysý stavebník a objednavatel.<sup>1</sup> V témže roce vyšel v Kolíně n. Rýnem monumentální výstavní katalog věnovaný různým oborům gotického umění, především však tvorbě rozvětveného kamenického rodu Parlérů, jejímž centrem se za Karla IV. a Václava IV. stala Praha.<sup>2</sup> Shodou okolností byla pak v roce 1978 u nás vydána objemná kolektivní publikace o pozdněgotickém umění v Čechách, které dosáhlo pozoruhodné úrovně za vlády Jagellonců.<sup>3</sup>

Doba od smrti krále Václava IV. († 1419) až do nastoupení krále Vladislava Jagella v roce 1471 byla v literatuře dosud namnoze považována za údobí naprostého úpadku. V umělekohistorických přehledech bylo toto údobí zpravidla prezentováno jen zlomkem tehdy vytvořených děl. Přitom byly nekriticky generalizovány písemné prameny vztahující se k husitskému obrazoborectví. Nakonec je ovšem nutno uznat fakt, že v Čechách se před barokizací chrámů a před josefinskými sekularizacemi zachovalo více středověkých památek, než v jiných zemích. Vysvětlovalo se to tím, že mnohá díla byla před husitskými obrazoborci včas ukryta. Tak tomu však nemohlo být v případě tak křehkého a imobilního materiálu jako jsou vitraile. Nejvýznamější soubory našich vitraíl ze 14. a ze začátku 15. století se totiž dochovaly právě v oknech chrámů na území ovládaném husity (v Kolíně nad Labem, ve Slivenci u Prahy a v Nadslavi u Jičína). A tu nutno uvážit, že názory husitů na výtvarné umění nebyly zdaleka jednotné. Radikální kazatelé, kteří

vystupovali rozhodně proti němu, jistě nenalezli ohlas u veškerého obyvatelstva. Nejen „konzervativní“ univerzitní mistři, nýbrž i mnozí šlechtici a měšťané zůstali zřejmě i ve víru revolučních událostí věrni Husově zásadě: „Je škoda drahý obraz zničit jako drahou knihu“.

Po smrti krále Václava IV. a po odchodu mnoha prelátů ztratilo umělecké centrum země, Praha, nejvýznamější objednavatele. Umělecká produkce nebyla zde však přerušena. Nedávno upozornil Prof. R. Suckale z bamberské univerzity, že právě pro toto údobí je v knize pražského malířského cechu doloženo více jmen umělců, než v kterémkoliv jiném středoevropském městě.<sup>4</sup> Podle neúplných pramenů, které shromáždil Z. Winter, působilo v letech 1422–1443 v Praze nejméně 27 malířů a 8 iluminátorů.<sup>7</sup> Někteří zde žili nepřetržitě po celá desetiletí. Tak např. královský malíř Kunc se uvádí v letech 1405–1429 jako majitel domu v Jilské ulici na Starém městě; v roce 1433 byl majitelem tohoto domu jeho syn Vaněk, povoláním rovněž malíř.

Tematikou a funkcí děl, jež tito hisitští malíři vytvořili, si lze vysvětlit, že naprostá většina z nich vzala již dávno za své. Pouze v nedokonalých pozdněgotických ohlasech, ilustracích Göttingenského a Jenského kodexu, jsou např. doloženy protipapežské „Tabule staré a nové barvy“ nošené v pražských průvodech v letech 1412–1414; takovéto náměty byly snad zobrazeny i v Betlémské kapli a v jiných interiérech. Jen písemnými prameny jsou doloženy obrazy M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského, které si husité od roku 1416 dávali malovat ve svých kostelech. Velké malované pěšácké štáty, slavné husitské pavězy, se dochovaly teprve od poloviny 15. století, přestože byly vyráběny nepochybně již předtím. Staroměstí štitáři odváděli v nich městu daň; nejprve v počtu deseti a od roku 1430

v počtu osmi kusů. Většina tesaných nebo malovaných znamení pražských domů byla v městských knihách zapsána poprvé za husitských válek. Z těchto neoceni-  
 telných zápisů se dovídáme, že představovala nejen živočichy a jiné profání náměty, nýbrž i světce a obvyklé náboženské výjevy.<sup>6</sup> Takováto zobrazení byla ve funkci domovních znamení považována za nezávadná dokonce i radikálními obrazoborci, kteří jinak sakrální umění, jmenovitě sochařskou a malářskou výzdobu oltářů, rozhodně odmítali.<sup>7</sup> Jiné zprávy dokládají, že někteří pražští malíři, jako byl např. Šícha z Loun, pracovali v té době též jako iluminátoři.

Právě připomenuté prameny, které by bylo možno ještě rozmnožit, dovolují dvojí závěr. Předně z nich vysvítá kontinuita husitské epochy s dobou Václava IV. Rozrušení pražského uměleckého centra po králově smrti nebylo zřejmě tak hluboké a emigrace pražských umělců do okrajových oblastí Čech, ovládaných katolíky, na Moravu nebo do ciziny nebyla tak intenzivní, jak předpokládali zejména někteří němečtí autoři. Za druhé je nepochybné, že naše představa o vztahu husitů k výtvarnému umění je značně zkreslena ztrátami nemalého počtu výtvarných děl vytvořených na jejich objednávku. Z nich se nám ve větší míře dochovaly jen iluminované rukopisy.

Ani tento materiál nemáme dnes ovšem k dispozici v jeho někdejší úplnosti. Způsobily to především zásahy protireformační cenzury, jímž oba zmíněné kodexy Göttingenský a Jenský unikly jen díky tomu, že se včas dostaly do protestantského Německa. Přes všechny konfiskace a jiné ztráty představují však iluminované rukopisy husitské epochy velké výtvarné bohatství. Již v minulém století upozornil na některé z nich K. Chytil;<sup>8</sup> později se jimi jiní badatelé zabývali hlavně v rámci monografických studií.<sup>9</sup> Teprve v roce 1974 se však mohl J. Krása s úspěchem pokusit o souhrný přehled tehdy známého materiálu.<sup>10</sup> Jeho zásluhou práci lze dnes v mnohém doplnit, zejména výsledky systematického průzkumu obou největších pražských rukopisných sbírek v Národní knihovně (dále NK) a v Knihovně Národního muzea (dále KNM).<sup>10a</sup> Velká část tohoto materiálu byla veřejnosti zpřístupněna na výstavě otevřené v Zrcadlové kapli pražského Klementina v prosinci roku 1990. Katalog této výstavy čítá 66 čísel.<sup>11</sup> Studie, která je zde předkládána čtenáři, může při svém omezeném rozsahu obsáhnout pouze některé aspekty značně široké látky.

Hlavním úkolem malířů, pracujících pro husitské

objednavatele bylo iluminování biblí. V produkci tohoto druhu znamenalo ovšem důležitý předěl již 14. století. Tehdy se totiž prudce zvýšil počet latinských biblí. Zároveň byly tehdy v Čechách vytvořeny první překlady bible do národních jazyků, češtiny a němčiny. Nejstarší rukopis české bible, chovaný kdysi v Královské knihovně v Drážďanech, shořel bohužel v belgické Lovani (Leuven) při vypuknutí první světové války. J. Dobrovský který prozkoumal tuto bibli v roce 1795 poznal, že je ze všech českých biblí nejstarší a položil její vznik do let 1390–1410. Jeho datování ovlivnilo mladší filology a historiky, kteří pak jen zdráhavě kladli vznik Drážďanské bible do poněkud starší doby. Teprve na základě umělecko-historického prozkoumání třicetidvou fotografií malovaných uniciál této bible, které těsně před jejím zánikem stačil v Lovani pořídit jezuitský knihovník P. de Ghellinc, jsem mohl její malářskou výzdobu připisat Mistru křížovnického brevíře a jeho dílně.<sup>12</sup> Rukopis, podle něhož byl tento mistr nazván, nese datum 1356 a je dnes chován v NK (Kříž, XVIII F 6). Figurální a ornamentální iniciály, jimiž táto dílna kolem roku 1360 vyzdobila řadu dalších kodexů (m. j. též pro Arnošta z Pardubic a jiné přední preláty z okruhu Karla IV.) prozrazují převážně boloňský vliv.

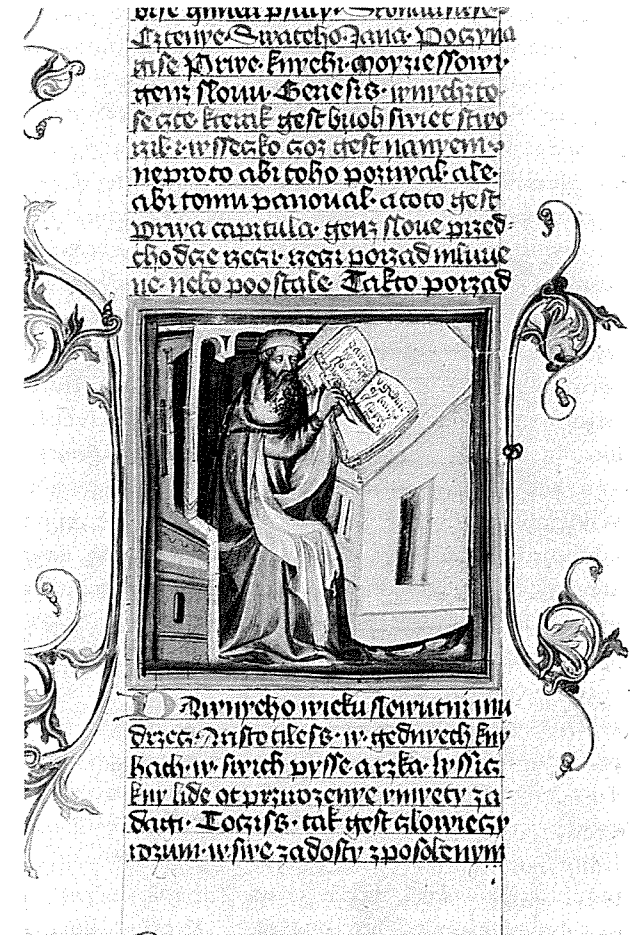
Šíření biblického překladu mezi laiky stály však v cestě dvě vážné překážky. Byly to předně zákazy, které vydávala církev a na její žádost i někteří světští feudálové. M. Jan Hus se např. v jednom svém spise obrací proti těm, kdož „brání českým neb jiným hlaholem mieti čtenie“ (rozuměj předčítání bible). Naštěstí však biblické překlady našly mocnou záštitu na dvoře krále Václava IV. Tento panovník nahradil kult ostatků, tak charakteristický pro jeho otce Karla IV., kultem knihy. V roce 1382 odjela Václavova sestra Anna k sňatku do Anglie s českým a německým překladem evangelií. Obě manželky Václava IV. pocházely z Bavor, čímž si lze vysvětlit německé texty rukopisů s biblickým obsahem pocházejících z královské knihovny. Nejznámější z nich je monumentální Václavova bible dodatečně rozdělená do šesti svazků (dnes Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, cod. 2749–2764).<sup>13</sup> Je v ní opsán neúplný Starý zákon ve vynikajícím německém překladu vytvořeném v Praze v letech 1375–1390 nákladem královského mincmistra, známého boháče, Martina Rotleva. Přestože malářská výzdoba Václavovy bible končí již Ezdrášovým proroc-  
 tvím tvoří ji na 650 ilustrací, které po roce 1389

vytvořilo nejméně 8 malířů různé generační příslušnosti a školení. Prolog překladu označuje v reformním duchu bibli za nejvyšší autoritu a duchovní pokrm pro všechny věřící. Příklad krále působil na jeho dvořany, kteří si rovněž pořizovali iluminované rukopisy biblí.

Druhou, mnohem závažnější překážkou, která bránila šíření biblických překladů, byla velká nákladnost knih způsobovaná drahotou pergamenu, zdoluhavým opisováním biblického textu, které trvalo jednomu písaři čtyři roky a pracností tehdejší iluminátorské i knihvazačské práce. Z těchto důvodů byla tehdy bible značně dražší než jiná umělecká díla. V letech 1296–1306 musel např. Bavor z Nečtin, opat benediktinského kláštera v Břevnově u Prahy, zaplatit za ještě nedokončenou bibli 25 hřiven stříbra, kdežto za dva deskové obrazy „pouze“ 5 a 9 hřiven. V olomouckém Státním archivu je pod sign. 4 chován druhý svazek bible dopsané v roce 1385 písařem Johánkem ze Střílek pro holešovského faráře Maška. Obsahuje přípisek, podle něhož byla tato bible v letech 1391–1396 koupena za 30 hřiven stříbra, což tehdy činilo 35 kop čili 2100 grošů. Pro srovnání uvádím, že Petr Parlář dostal za mistrovsky tesaný náhrobek Přemysla I. v Svatovítské katedrále 15 kop grošů. Přitom 47 miniatur, které zdobí dochovaný druhý svazek právě zmíněné bible, představuje s hlediska výtvarné kvality pouhý průměr. Lze tedy předpokládat, že náklady na vytvoření některých skvostných biblí odpovídaly ceně výstavného domu v Praze a v některých případech snad i ceně celého panství.

Touha po vlastnictví biblického textu vedla k pořizování relativně laciných výborů jako je český rukopis Proroků rožmberských (NK, XVII D 33). Drahý pergamen je v něm nahrazen podstatně lacinějším papírem a pracná knižní minuskule jednodušší bastardou. Kodex obsahuje tři iniciály s postavami sedících proroků, které byly kolem roku 1390 zběžně namalovány v dílně jednoho z iluminátorů Václavovy bible, pozoruhodného koloristy, zvaného Mistr Ezdrášovy knihy.<sup>14</sup> Takovýmito výbory, které si jejich majitelé podle svých možností postupně kompletovali, se český biblický překlad první redakce šířil i mezi méně zámožné čtenáře.

Úplných českých biblí bylo tehdy ještě málo. Dokladem toho je m. j. neobvyklá skladba jednotlivých biblických knih v Zmrzlíkově bibli, neboť písař Jan z Prahy je v letech 1411–1414 opisoval v tom pořadí, v jakém pro ně sehnal předlohy. Později byla tato bible



Aristoteles píše začátek *Metafyziky*. Zmrzlíkova bible. Litoměřice, Státní archiv, B I F 3/2, 1. svazek, fol. 174r. Datováno 1411–1414. Snímek P. Paul.

rozdělena do tří svazků, které jsou dnes chovány v Státním archivu v Litoměřicích a v Třeboni. Objednavatelem rukopisu byl královský mincmistr Petr Zmrzlík ze Svojsína, horlivý ctitel M. Jana Husa. Rovněž hlavní iluminátor Zmrzlíkovy bible patřil k reformnímu křídlu naší společnosti, jak se tomu aspoň zdá nasvědčovat jiná miniatura, kterou jsem mu mohl připisat: fiktivní podobizna Jana Wiklefa v latinském sborníku v NK (VIII C 3).<sup>15</sup>

V Zmrzlíkově bibli tento iluminátor, navazující v mnohém na umění malířů Antverpské bible českého královského mincmistra Konráda z Vechty, namaloval kromě obvyklých biblických ilustrací také dva antické náměty. Je to předně Bitva Alexandra Velikého v záhlaví první Makkabejské knihy (2. sv.; fol. 3r). Plochu tohoto obdélného obrázku zcela vyplňuje množství



bojovníků a koní; nahoře meče přesahují lištu iluzivního rámečku. Ještě pozoruhodnější je druhá miniatura na začátku samostatné předmluvy k českému biblickému překladu první redakce (1. sv.; fol. 147r). Předmluva začíná nečekaně citátem úvodní sentence Aristotela vy Metafyziky. Malíř Drážďanské bible, stejně jako iluminátor Bible olomoucké datované 1417, namalovali na tomto místě omylem sv. Jeronýma se svatozáří. Vousatý spisovatel, zobrazený v záhlaví předmluvy v Zmrzlikově bibli, však svatozář nemá. Navíc je pak text, který píše na svém pulpitu, shodný s počátkem předmluvy, kde je Aristoteles přímo jmenován. Iluminátorovi tedy vskutku šlo o zobrazení slavného řeckého filozofa. Typem obličeje, rozvrhem záhybů i kontrastním koloritem je toto zobrazení blízké již zmíněné Wiklefově podobizně. Je velmi pravděpodobné, že obě miniatury navazují na nástěnný cyklus filozofů, dovezený až k Wiklefovi, který si podle žaloby, projednávané na Kostnickém koncilu, dal ve svém příbytku namalovat M. Jeroným Pražský.

Do vývoje biblické ilustrace v Čechách pak výrazně zasáhl jeden z největších evropských malířů první poloviny 15. století, Mistr Mandevillova cestopisu. Toto pojmenování dostal podle souboru dvacetiosmi kreseb, které byly dodatečně svázány v knížce British Library v Londýně (Add. Ms. 24 109). Jejich kvalita je mimořádně vysoká, takže se na Západě dočkaly již dvojího faksimilového vydání.<sup>16</sup> Kresby ilustrují prvních 13 kapitol českého překladu oblíbeného Mandevillova cestopisu, který pořídil dvořan Václava IV., pozdější husitský kronikář a publicista, M. Vavřinec z Březové. Jsou provedeny perem na pergamenech, opatřených z obou stran zelenavým nátěrem, lehce modelovány hnědošedou barvou a bělobou a jen místy, zvláště v obličejích a korunách stromů malovány. Někde se objevuje i zlacení. V zásadě jde o techniku, kterou Cennino Cennini doporučuje malířům deskových a nástěnných maleb. K těm zřejmě patřil i autor našich kreseb, jak lze aspoň usuzovat z toho, že kromě monumentálně pojatých biblických námětů obsahují také profánní výjevy lovu, hostiny, turnaje, stejně jako zobrazení krajín s městy, vesnicemi a hrady. To vše tvořilo tehdy obligátní repertoár nástěnné výzdoby feudálních sídel.

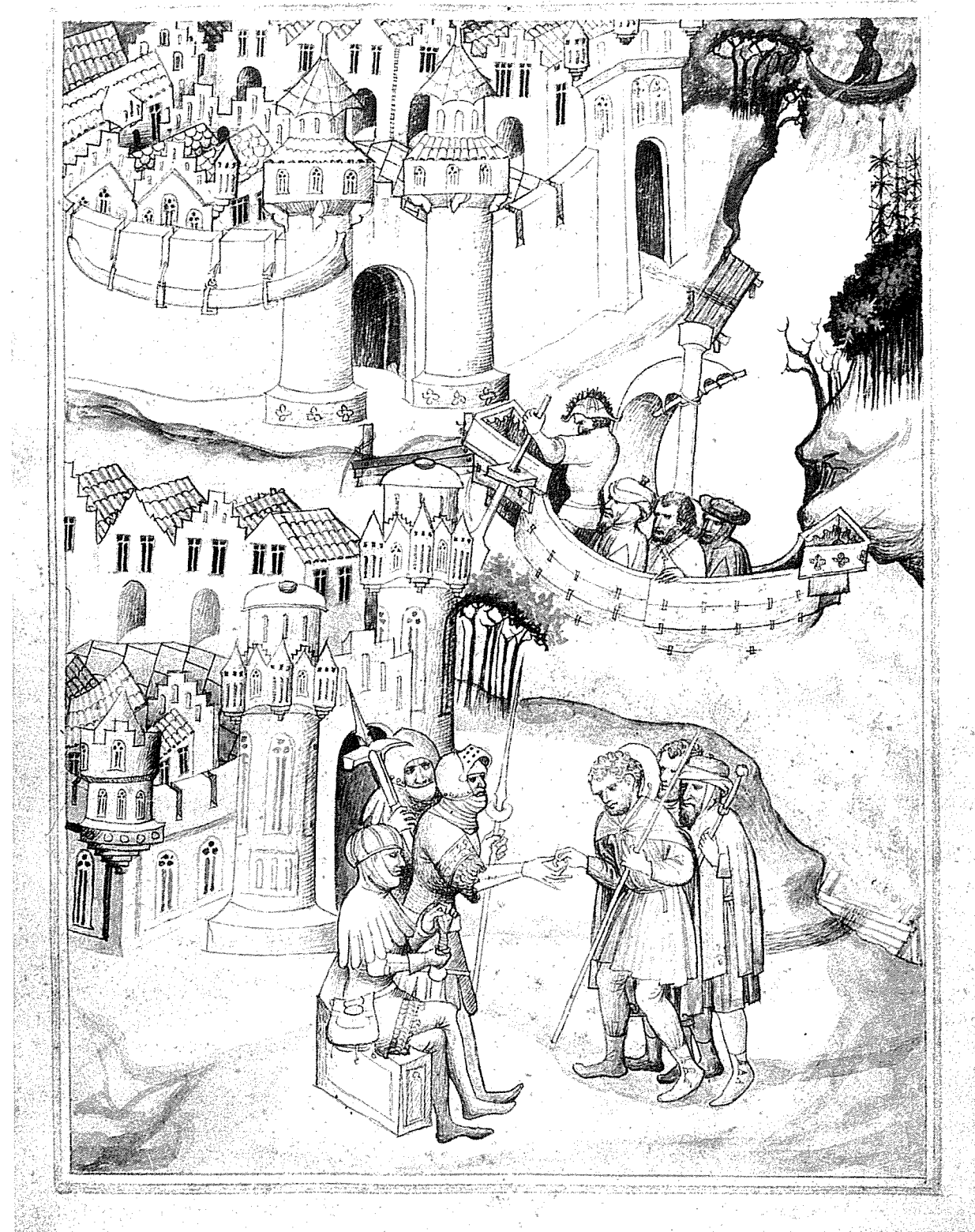
V literatuře bylo již konstatováno, že Mistr Mandevillova cestopisu zahájil svou činnost malým podílem na výzdobě Geronského martyrologia, mimořádně významného rukopisu z doby po roce 1410. Byl

nejmladší z trojice českých dvorských iluminátorů, kteří se v Paříži seznámili s avantgardními směry tehdejšího malířství, zvláště s pokroky v zobrazování krajiny. Poznal však rovněž tehdejší italskou malbu, jak dokládá zejména jedna z jeho londýnských kreseb představující Adamův pohřeb (fol. 13v). Celou šíři tohoto výjevu vyplňuje hustý zástup postav, v němž upoutávají pozornost plačící ženy svými patetickými gesty byzantského původu.

V některých kresbách Mistr Mandevillova cestopisu rozvinul reformní zaměření své literární předlohy. Tak je tomu zejména ve výjevu představujícím byzantské posly, jak hrdě odmítají požadavek karikovaného papeže Jana XXII a kardinálů, aby se řecká církev podřídila římské svrchovanost. (fol. 7v). Umělecko nejhodnotnější jsou mistrovy krajiny. Přestože nejsou komponovány podle zásad lineární perspektivy vyvolávají silnou prostorovou iluzi. Mimořádná výtvarná paměť dovolovala našemu mistru, aby je oživil množstvím detailů odporovaných ze skutečnosti. Teprve před časem jsem mohl upozornit, že tento podivuhodný malíř předběhl svou dobu tím, že ve dvou svých kresbách zachytil proměny konkrétní atmosférické situace.<sup>17</sup> Při dolním okraji ilustrace Pamětihodnosti Kypru na listě 5r je moře lehce namalováno světle modrou barvou, což znamená počasí příznivé k mořeplavbě. Zato však celý pravý horní roh obrazu je pokryt temnou šedí. V ní svítí vzdušná plachta lodi pokoušející se uniknout z mořské bouře. Neméně zajímavá je z tohoto hlediska zde reprodukováná kresba Vylodění poutníků v Syrii (fol. 8r). V její dolní části mistr se záviděníhodnou ilustrační pohotovostí zobrazil vybírání cla nad ním loď připlouvající s dalšími poutníky na jasně modrých vlnách do Jaffy. V pravém horním rohu výjevu se však na šedivou siluetu rybáře v loďce snáší nečekaný deštík. Obě právě uvedená zobrazení připomínají již atmosférické situace na pozdějších nizozemských marinách.

S Místrem Mandevillova cestopisu je spjata malířská výzdoba několika chorálních knih vytvořených zčásti pro objednavatele za hranicemi českého království. Pravděpodobně nedlouho před rokem 1420 vznikl v jeho dílně Graduál bratislavský (Bratislava, Kapitulní knihovna, dnes ve správě Státního archivu, cod. 2).<sup>18</sup> V iniciále A na rubu titulního listu tohoto kodexu je

*Vylodění poutníků v Syrii. Ilustrace k Mandevillovu cestopisu. Londýn, British Library, Add. Ms. 24189, fol. 8r. 1410–1420. Snímek J. Hampl.*



bratislavský znak, obohacen předně o polopostavu žehnajícího Krista namalovanou mezi oběma válcovými věžemi městské brány a dále pak o výjev představující patrona hlavního městského chrámu, sv. Martina na koni, jak se před touto bránou dělí o svůj plášť se žebrákem.

Za vyvrcholení mistrovy tvorby nutno považovat jeho podíl na výzdobě Boskovické bible (Olomouc, Státní vědecká knihovna M III – 3). Tato bible, obsahující úplný český překlad 2. redakce psaný neobyčejně důsledným Husovým diakritickým pravopisem, je umělecky nejhodnotnějším exemplářem ze všech rukopisných biblí, které byly ve středověku v českých zemích vytvořeny. Její text opsaný kaligrafickou bastardou v jediném objemném svazku zdobí přes 80 figurálních a 5 ornamentálních miniatur, které jsou dílem nejméně čtyř malířů. Mistr Mandevillova cestopisu zde vytvořil velkolepý titulní list Geneze, dva biblické výjevy, dvě náročné ornamentální iniciály a podkresbu čtyř dalších miniatur.

Datování Boskovické bible kolísá v dosavadní literatuře mezi léty 1414–1430.<sup>19</sup> Poměrně spolehlivé východisko datování poskytuje však fakt, že v prologu Exodu na fol. 20r stojí nečekaně Husův Menší výklad desatera, čímž je autorita tohoto spisu postavena na roveň autoritě obvyklých předmluv sv. Jeronýma. To se samozřejmě mohlo stát teprve po mučednické smrti M. Jana Husa, 6. července 1415, po níž ho jeho přívrženci začali uctívat jako světce. K dopsání zbývajících textů Boskovické bible bylo zapotřebí asi tři a půl roku. Fakt, že výzdoba tohoto rukopisu nebyla dokončena a uvízla na posledních sto listech v podkresbě, lze tedy napřírodněji vysvětlit vypuknutím husitských válek v roce 1420.

Toto datování lze podepřít rozбором mistrova medajlonu Adorace děcka v záhlaví Matoušova evangelia (fol. 426r). Děcko, ležící na zemi v něm zcela ovládá panoráma kopcovité krajiny. Zlaté sluneční paprsky kolem něho navozují totiž iluzi, že vystupuje ven z obrazové plochy a zároveň zakrývají, že je silně naddimenzováno. Krajina, viděná z vysokého nadhledu, je směle rozvržena do pěti plánů, diferencovaných zobrazenými lesíky, pastviskem s ovci, zoranými poličky, hradem, vesnicí a městem v pozadí. Pokročilostí výtvarného názoru tato krajina zcela odpovídá zralým dílům pařížského Mistra vévody z Bedfordu z doby kolem a po roce 1420. Rovněž pro rozvedení biblického děje pomocí drobných postavíček pastýřů,

vystupujících na vzdálený pahorek, lze nalézt příklady u tehdejších pařížských ilustrátorů, zvláště Mistra Boucicautových hodinek (Jacquesa Coene?).<sup>20</sup> Na rozdíl od ostatních zobrazení tohoto námětu, na nichž pastýři hledí vzhůru k andělovi, vznášejícímu se zpravidla vysoko nad nimi, pastýři v Boskovické bibli vystoupili až k hornímu okraji medajlonu, takže se jejich hlavy octly v téže výši, jako hlava přilétajícího anděla. Ten je namalován rumělkou na pozadí modrého nebe, barevně téměř splývajícího s nejzazším krajinným plánem. Neskutečný zjev anděla napovídá, že mistr pochopil námět jako niterný děj osvětlení. Jeho koncepci lze tedy uvést do souvislosti s husitským kultem hor, kletý byl nejsilnější právě v letech 1419–1420.

Za nejmladší dílo Mistra Mandevillova cestopisu lze považovat výzdobu Bible Sixta z Ottersdorfu pocházející ze sklonku 3. desetiletí 15. století (NK, XIII A 3).<sup>21</sup> Tento neúplně dochovaný latinský rukopis obsahuje více než 80 malovaných iniciál. Dvě z nich představují sedící proroky Aggea a Zachariáše (fol. 253v, 254r), ostatní jsou ornamentální. Na bordurách vyrůstají z žerdí pružné úponky obrostlé akantovými listy a ukončené naturalistickými květy orlíčku, karafiátu, plané růže nebo šiřticovými květy s bičíkovými výběhy. Na kávově hnědém vnitřním poli iniciály na fol. 203r jsou zlatem namalovány stylizované volavky připomínající vyšívání vzor stanu Václava IV. na ilustraci v göttingenském exempláři rukopisu Bellifortis. Rovněž některé jiné reminiscence na václavské umění se zdají nasvědčovat identifikaci Mistra Mandevillova cestopisu s již zmíněným královským malířem Kuncem, který zemřel mezi léty 1429–1433 v husitské Praze.

Již v Geronském martyrologiu a potom zejména v Boskovické bibli spolupracoval s Mistrem Mandevillova cestopisu další husitský malíř, Mistr Krumlovského Specula.<sup>22</sup> Toto označení se mu dostalo podle jeho autorství hlavní části četných ilustrací v česky psaném Krumlovském sborníku (KNM B 10). Na straně 40 je v něm zobrazen David s nápadným kalichem na štítě, jak vítězí nad nepřátelskou přesilou. Jiná ilustrace, představující skupinu věřících před oltářem, na jehož mense stojí místo obvyklého malovaného nebo vyřezávaného retáblu kamená archa s kalichem a sluneční

Adorace děcka. Boskovická bible. Olomouc, Státní vědecká knihovna, UK, M III-3, fol. 426r. 1415–1420. Snímek P. Paul.





Upálení M. Jana Husa. Martinická bible. Základní knihovna ČSAV, bez sign., fol. 11v. Kolem 1430. Snímek P. Paul.

monstrancí (pag. 190), mohla vzniknout v Praze v srpnu roku 1420.<sup>23</sup>

Mistr Krumlovského Specula čerpal z tradice domácího krásného slohu i z umění českých dvorských iluminátorů poučených Paříží. Ovládal sice některé iluzivní principy, ale směřoval k stále většímu dějovému, kompozičnímu i technickému zjednodušení. To je nejlépe patrné zejména v latinské bibli zvané Martinická (Základní knihovna ČSAV, bez sign.)<sup>24</sup> Převážně ornamentální iniciály tohoto kodexu byly namalovány nedlouho po roce 1430 a mají vcelku dílenský ráz. Mistrovým dílem je nejcenější část výzdoby na fol. 11v. K iniciále I s obrázkem Geneze je zde připojen nejstarší dochovaný výjev Upálení M. Jana Husi. Stejně jako na všech výtvarných památkách až do konce 15. století je Hus v Martinické bibli zobrazen bezvousý. Je vysvělen

do košile, připoután řetězem a provazy k tlustému prknu a obložen zapálenými otepami dřeva, jak o tom vypráví relace M. Petra z Mladňovic. Tohoto někdejšího Husova průvodce v Kostnici J. Květ pravem identifikoval s mužem v mistrovském taláru a baretu, který je na miniatuře zobrazen vedle hořící hranice. Spojení Husova martyria s obrázkem Geneze si lze vysvětlit tím, že v některých biblích je k těmto obrázkům připojeno Ukřížování.

Větší měrou se Mistr Krumlovského Specula v téže době podílel na výzdobě dochované první části české Bible Zamojských, která se darem polské vlády dostala do NK (XVII C 56). Kromě řady vynikajících kaligrafických iniciálek je zdobí 31 malovaných iniciál, z toho 22 figurálních. Jejich měřítko je redukováno ve prospěch motivicky, tvarově i barevně bohaté výzdoby širokých bordur. Josef Krása označil pod vlivem starších názorů, které kladly vznik tohoto rukopisu až k polovině 15. století, jeho miniatury za práci žáka Mistra Krumlovského Specula.<sup>25</sup> Celkový rozvrh malířské výzdoby Bible Zamojských navazuje však velmi úzce na ranou práci samotného mistra: hlavní soubor miniatur Pražského misálu v Rakouské Národní knihovně vo Vídní cod. 1850. V něm se vyskytují podobné pletence z pásků, komické masky na žerdích, akantové rozviliny oživené ptáky a naturalistickými květy i zlatý nitkový ornament. Objevují se zde též koloristické efekty pro tohoto mistra příznačné jako je zčernalé stříbro na ultramarinovém podkladě.

Teprve nedávno se mi podařilo konstituovat další pozoruhodnou iluminátorskou dílnu, která v té době působila v Praze. Její nejstarší práce, česká Bible litoměřická o jednom svazku, dopsaná v roce 1429 se bohužel dochovala pouze ve fotografiích. O rok později byla dopsána latinská bible v NK (VI B 11) s jednou figurální a množstvím ornamentálních iniciál. Rokem 1433 je datována česká Duchkova bible v Zámecké knihovně v Kroměříži (cod. D 76), zatímco latinská Bible písaře Petříka z Chlumu, která se dostala do Stuttgartu, nese datum 1436. Jediným nedatovaným kodexem této skupiny je neobyčejně krásně psaný Liber hymnorum v KNM (XVIII A 26).

Mistr pražské díly, která vytvořila malířskou výzdobu právě uvedených rukopisů, byl ovlivněn především Mistrem Mandevillova cestopisu – snad byl dokonce

Král David a Šalamoun. Bible Zamojských. Praha, Národní knihovna, XVII C 56, fol. 190r. Po roce 1430. Snímek Z. Kravková.





Alexandr Veliký. Duchkova bible. Kroměříž, Zámecká knihovna, D 76, fol. 367r. Datováno 1433. Snímek P. Paul.

jeho žákem – a zčásti i Mistrem Krumlovského Specula. Od prvního ze jmenovaných malířů převzal např. záměrné zúžení barevné škály, od druhého některé dekorativní principy a již zmíněnou kombinaci stříbra s ultramarinem. Podobně jako někteří jiní pražští malíři této doby vyplňoval s oblibou vnitřní pole iniciál poprsími. Důkladně propracované bysty sv. Pavla v Bibli Petříka z Chlumu upoutávají nejen zdůrazněním semitského typu, nýbrž i snahou o zachycení duševního rozpoložení apoštola. Zajímavé je též zde reprodukovávané poprsí Alexandra Velikého v Duchkově bibli vyznačující se i při zběžnějším provedení ušlechtilostí výrazu.

V biblích, o nichž byla právě řeč, připadá důležitá funkce vegetativnímu ornamentu, který je někde kombinován s drolicími postavami lidskými i zvířecími. V jiných biblích z pražských dílen pokrývají žertovné drolicerie okraje stránek. Pozoruhodná je v tomto směru zejména proslulá česká bible v Rakouské Národní

knihovně ve Vídni cod. 1175, kterou v letech 1432–1435 opsal krásnou pravidelnou bastardou písař Jan Aliapars z Prahy pro táborského hejtmána Filipa z Padeřova. Objevují se zde tradiční postavy naháčů, chlupatých divých a opičích mužů v různých akcích, dále zajíc vytrubující k tanci dvěma liškám, zápas Pygmeje s jeřábou, baba krotící čerta, parodie vojenského života atd.<sup>26</sup> Tento nový a nečekaný důraz na zábavní funkci umění dokládá jednostrannost názoru, který zdůrazňoval v husitství pouze škarohlídké karatelství.

• Padeřovské bibli je časově i slohově blízký český Starý zákon v NK (XVII A 34).<sup>27</sup> Pouze 6 stran tohoto kodexu má malovanou výzdobu, kdežto miniatury na dalších 19 stranách zůstaly v podkresbě. Obratně provedené perokresby prozrazují tendenci ke zrušení rozdílu mezi jednotlivými prvky výzdoby: žerďe a úponky prozůstají zde nejen maskarony a dračí těla, nýbrž i těla tří akrobatů, kteří předvádějí svou produkci na levé borduře listu 139v. Na konci jednoho úponku stočeného do spirály se místo květu objevuje lidská hlava (fol. 198r). Řada drolicí na bordurách byla vyřiznuta, zřejmě proto, že se pozdějšímu uživateli jevily jako nevhodný doprovod posvátného biblického textu.

Naštěstí bylo však v rukopise ponecháno poměrně bohatě rozvedené zobrazení bitvy na dolní borduře listu 115r, na němž začíná 2. Kniha královská. Na obou stranách této dosud nerozhodnuté bitvy se zúčastní jízda i pěchota. Bojovníci postupující proti nepříteli s návrší na pravé straně jsou charakterizováni pavézami, sudlicemi a cepy jako husité. Částečné překrytí nepřátelského vojska terénní vlnou a rozložení vojenských houfů v různé výšce navozuje dosti zdařilou prostorovou iluzi.

Na sklonku roku 1436 byly v Praze na oltářích chrámů opět položeny „tabule malované“, čímž po dvou desetiletích skončila obrazoborecká krize. Zároveň s tím došlo k jistému oživení činnosti pražského malířského bratrstva. Zlepšení uměleckých poměrů dokládá rovněž bohatství výzdoby Žaltáře Hanuše z Kolovrat datovaného rokem 1438 (NK, sign. Osek 71). Tento slavný kodex, oceněný již B. Balbínem, obsahuje kromě biblických žalmů také Žalmy kající Francesca Petrarky a některé jeho modlitby. Text psaný pravidelnou kaligrafickou bastardou je s velkým dekorativním citem proložen dosti četnými figurálními a ornamentálními iniciálami a na okrajích stránek

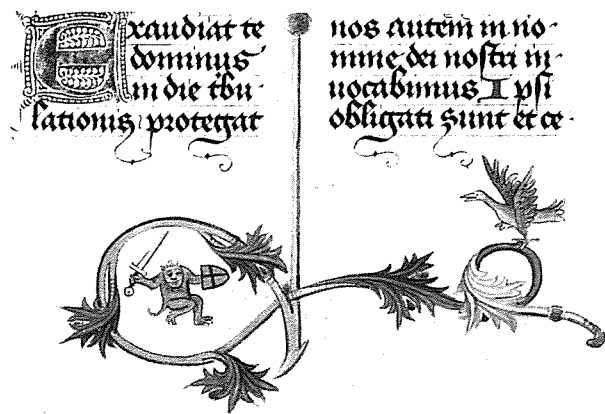


Bitva husitů s křižáky. Český Starý zákon. Praha, Národní knihovna, XVII A 34, fol. 115r. Po 1430. Snímek P. Paul.

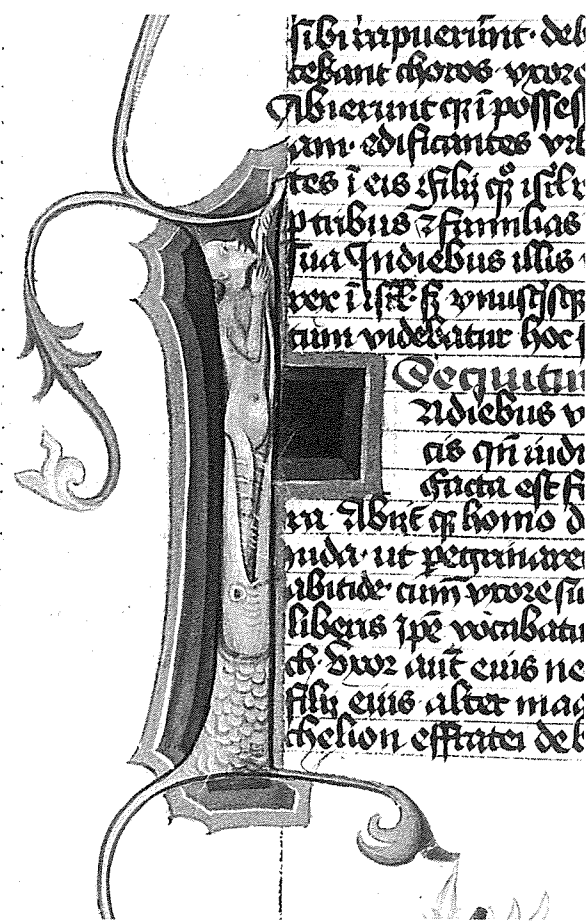
doprovzen bohatým vegetativním ornamentem s drolicími. Tento náročný aparát, v němž je využito zářivých barev a lesku dokonale zpracovaného zlata, prozrazují záměr vytvořit skutečný „manuscripte de luxe“. Není tedy divu, že J. Krása považoval Hanušův žaltář za dílo vytvořené v katolickém prostředí. Vedle toho k tomu osobnost pozdějšího majitele kodexu, katolického administrátora Hanuše z Kolovrat, zejména však charakter dvou celostranných miniatur v tomto žaltáři, Veraikonu v zlatém filigránovém rámci a Adorace děcka (fol. 125v, 142v). Krása obě tyto miniatury právem připsal malíři, který se rozhodujícím způsobem podílel na výzdobě Žaltáře v arcibiskupské knihovně v Káloči (cod. 382) a který namaloval závěrečné medaillon ve Vatikánském Komestoru císaře Zikmunda.<sup>28</sup> Dílně téhož iluminátora, pro něhož je příznačný intenzivní kolorit a uvolněný malířský rukopis, jsem však mohl připsat i jiné miniatury m. j. titulní list

Geneze v Bibli husitského kněze datované 1441 (KNM, XVIII B 18).<sup>29</sup> To tedy znamená, že tato dílna pracovala pro katolíky i pro husity, jak to ostatně máme doloženo i v jiných případech.

Autora převážné části miniatur v žaltáři Hanuše z Kolovrat mohu identifikovat s iluminátorem již zde uvedeného českého Starého zákona v NK. Jeho miniatury v Hanušově žaltáři vzbuzují dojem, že chtěl zdůrazněním zábavní funkce výzdoby rukopisu soutěžit s iluminátorem Bible Filipa z Padeřova. V jedné ze svých iniciál zobrazil mladého bosého šaška s tonzurou v krátké sukničce s velikou palicí v ruce (fol. 41r). Vnitřní pole jiné iniciály vyplnil šedomodrým poprsím muže dlouhajícího se v nose (fol. 127r). Jedna z jeho drolicí představuje muže, který ve snaze zmocnit se ptáka podtíná pod sebou sekerou větev (fol. 16v). V dalších drolicích vystupují kohout, pes, opice a jiní živočichové s lidskými hlavami.



Karikovaný křížák útočí na husu – symbol husitství. Žaltář Hanuše z Kolovrat. Praha. Národní knihovna, sign. Osek 71, fol. 14v. Datováno 1438. Snímek Z. Kravková.



Velryba vyvrhne Jonáše. Latinský Starý zákon. Praha, Národní knihovna, X B 19, fol. 156v. Před 1440. Snímek P. Paul.

• Nejzajímavější je droalerie na dolní borduře listu 14v. Představuje ošklivého hrbatého skřeta s kratičkým ocasem, ozbrojeného mečem a štítem, který útočí na husu zobrazenou na pravé straně bordury v bojovném postoji s rozpjatými křídly. Skřet má svůj štít označen křížem, který ho jednoznačně určuje jako křížáka. Jeho protivníka, husu, lze pak uvést do souvislosti s faktem, že M. Jan Hus od počátku své literární činnosti velice často používal substantivum „hus“ (někdy též v latinském překladu auca nebo anser) jako svůj kryptogram. Píseň o Husovi a přijímání pod obojí apostrofuje mistra Jana slovy: „A ty milá Husi...“ V jiné písni se vyslovuje přání „ať húsky káží“, čímž jsou míněni Husovi stoupenci. Nejdůležitější je ovšem 81. artikul tábořských článků z roku 1420, výslovně povolující některé náměty na mincích, korouhvích a pečetěch, m. j. obraz husy. S takovýmto znamením na korouhvi se vskutku setkáváme na lavírované perokresbě husitského vojenského tábora v jihoněmeckém Kriegsbuchu Johanna Hartlieba asi z roku 1437 a na rozměrném mědirytu „Velká bitva“ z Rotschildovy sbírky chovaném dnes v Kabinetu rytin v Louvru.<sup>30</sup> Na tomto místě je nutno opravit hojně rozšířený, ale zcela mylný názor, že kryptogram nebo symbol husy sloužil pouze za posměšek nepřátelům husitství. Nutno si uvědomit středověkou zálibu ve zvířatech, kterou prozrazuje tehdejší heraldika a atributy světců. Husa je např. nejen kryptogramem našeho mistra, nýbrž i atributem sv. Martina z Tours a sv. Brigity Švédské. Obrázek v Hanušově žaltáři má své pokračování v drolerii na titulním listě Rokycanova Výkladu Pavlových epístol z roku 1466 (KNM, II D 1b). Husu na ní ohrožuje kuší šlechtic, stojící na zeleném pahorku, což je průhledná narážka na účastníky zelenohorského sněmu proti husitskému králi Jiřímu z Poděbrad.

Oba iluminátoři Žaltáře Hanuše z Kolovrat společně vyzdobili též latinský Starý zákon v NK (X B 19).<sup>31</sup> Úvodní iniciála tohoto dosud málo známého kodexu představuje bratra Ambrože přinášejícího dárek sv. Jeronýmu. Je dílem malířtější citícího iluminátora. Smytím barev byla obnažena zběžně provedená, jakoby „hledající“ kresba. Jiným dílem téhož malíře je titulní list Geneze, v němž upoutává zejména volně malovaný medijlón se zvířaty v „pravěké“ krajině. Většina miniatur tohoto kodexu je dílem druhého iluminátora a má převážně ornamentální ráz. Pozoruhodná je sytě zelená iniciála I, v níž je šedomodrou hlavou a bělobou namalována hlava velryby vyvrhující nahého Jonáše

(fol. 156v). Takovéto iniciály sestavené z postav jsou starobylého původu. (Můžeme se s nimi setkat např. v žaltáři vytvořeném kolem roku 800 v Corbie a chovaném v Municipální knihovně v Amiensu Ms 18).<sup>32</sup> V pozdní gotice přišel tento typ iniciál opět do módy. Jinak je zajímavé, že iluminátor zobrazil Jonášovu historii v záhlaví knihy Ruth.

K nejvýznačnějším kodexům této doby patří jednospazková bible zvaná Šelenberská (Praha, Památník národního písemnictví, Dg III 15). Svě pojmenování dostala podle panského rodu, do jehož vlastnictví se však dostala teprve později. Jejím objednavatelem byl totiž husitský měšťan Mikuláš z domu U tří lící v ulici U masných krámů na Starém Městě pražském, pro něhož ji podle kolofonu na fol. 527r v roce 1440 dopsal písař Petřík. Skutečnost, že tato bible má latinský text, především však vysoká úroveň její malířské výzdoby jsou dokladem kulturní vyspělosti měšťanské vrstvy vzešlé z husitské revoluce.

Šelenberská bible je nejstarším známým dílem vynikajícího a podle všeho často angažovaného pražského iluminátora, který pracoval jak pro husitské, tak katolické objednavatele. V poslední době mu byla připisána výzdoba celé řady kodexů.<sup>33</sup> Z nich zde uvádím aspoň miniatury v latinském žaltáři datovaném 1452 (NK, XIII H 3i) a mistrův podíl na výzdobě Modlitební knížky krále Ladislava Pohrobka z let 1453–1457 (NK, sign. Teplá 39). Spolu s ním pracoval na výzdobě této knížky jiný méně talentovaný iluminátor rovněž českého původu.<sup>34</sup> Z chronologie dochovaných děl vyplývá, že Mistr Šelenberské bible se postupně specializoval na výzdobu modlitebních knih drobného formátu.

Šelenberskou bibli zdobí kromě náročného titulního listu Geneze 15 figurálních a 64 ornamentálních iniciál. Na zmíněném titulním listě je šest medajlónů s výjevem Stvoření světa rozvrženo do dvou řad. V pravé polovině předposledního medajlónu tvoří kulisovitá krajina „obraz v obraze“. Zakrývá totiž dlaň a prsty Stvořitele, který ji drží před sebou a prohlíží si ji jako právě namalované dílo. Znovu se zde tedy vynořuje starověká představa Stvořitele – výtvarníka oživená Boccacciem a Mikulášem Kusánským.<sup>35</sup> Uplatnění této představy v Šelenberské bibli lze chápat jako reakci na obrazoborectví předchozí epochy. Volnou plochu listu iluminátor vyplnil postavami čtyř divých mužů, živočichy monstry a pružně se stáčeujícími rozvilinami.

Ve výzdobě Šelenberské bible pronikají již pozdněgo-

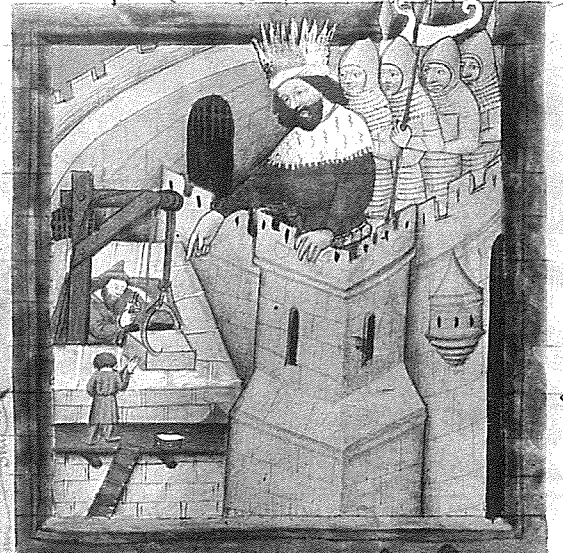


Kristus korunovaný anděly. Šelenberská bible. Praha, Památník národního písemnictví, Dg III 15, fol 4r. Datováno 1440. Snímek P. Paul.

tické tendence. Ty jsou dobře patrné v naturalistických rysech některých obličejů, v hustých zalamujících se záhybech draperií, stejně jako v ornamentálních prvcích (suchých žerdích a úponcích, šátečkových iniciálách) i ve stupňující se fantastice monster. Není pochyb, že mistr poznal kromě starších děl Mistra Mandevillova cestopisu také některé recentní cizí směry. Zvláště miniatura Krista korunovaného anděly na fol. 4r působí jako vzdálený ohlas tehdejšího nizozemského umění. Velmi účinný je zde barevný akord Kristova šedomodrého roucha a červených rouch andělů.

Je známo, že v husitské době pokračovala umělecká, zvláště pak malířská činnost v řadě oblastí, které zůstaly v moci katolické strany. Zvláště na Moravě neznamenal rok 1420 žádný předěl, neboť i po něm byly v moravských městech vytvářeny nejen náročně iluminované latinské rukopisy, zvláště liturgické, nýbrž

Skonalissime knihy tobiasse  
wi Apocmagiste knihy Judich



**D** Ab arfaxat kral medf  
ky pobur mnohy lid p.  
odfiru rzissu Judielal  
gest przemoczne mesto gemuz  
to widiel anie dlabatanis i ka

Médský král Arfaxat dává stavět město. Bible královny Kristiny Švédské. Vatikánská knihovna, Reg. lat. 87/1–2, fol. 242r. Po 1430. Snímek SÚPPOP.

debat desuper manebant teode loco  
flubes qui pe domini intumbabat p  
diem thabernaculo et ignis i nocte  
videntib; populis istahel per cunctas  
mansiones suas; Exphiat the  
lesmoel idest Liber Exodus Ina  
bit Liber leuiticus Caplin.



locant at  
Moyfen  
et locue  
est ei do  
minusi  
de thaber  
naculo  
testimo  
ni dics  
loquere

filis istahel et dices ad eos Homo q  
obtulit ex vobis hostiam deo de peto  
ubus idest de bobus et ouibus offeres  
vittimas Si holocaustum eius fue  
rit oblaco ar de armento masculi i  
maculatum offeret ad hostium tha  
bernaculi testimoniu ad placandum  
sibi dominum ponet q; manus sup  
caput hostie et acceptabilis erit atq;  
in expiationem eius proficiens Immo

Bůh mluví k Mojžišovi. Řezenská bible. Řezno. Alte Kapelle, I. svazek, fol. 50r. Datováno 1423–1425. Snímek Prof. R. Suckale.

i deskové obrazy. Výtvarné vztahy k Čechám, již předtím velmi intenzivní, nyní ještě zesílily v důsledku imigrace malířů. Jedním z dokladů těchto vztahů je Bible královny Kristiny Švédské (Vatikánská knihovna, Reg. lat. 87 (1–2)). Její text je český, ale podobně jako v jiných moravských rukopisech této doby je psán ještě spřežkovým pravopisem bez přihlídnutí k Husově diakritické reformě. Tento rozměrný kodex je prvním svazkem bible, který končí žaltářem. Kromě sedmi neobvykle velkých medajlónů Stvoření, asymetricky rozdělených do tří sloupců (fol. 2v – 3r) obsahuje 35 figurálních ilustrací většinou ve čtvercových rámečcích a několik ornamentálních iniciál. Bordury takto zdobených stránek pokrývají akantové rozviliny, které někde doplňují velké naturalistické květy, živočichové, masky a monstra.

Bibli královny Kristiny vyzdobil spolu s jedním

pomocníkem malíř, jehož miniatury prozrazují v řadě motivů (jako je např. klínovitý tvar mužských hlav natočených do tříčtvrtěčného profilu) vztah k umění Mistra Mandevillova cestopisu. Ten byl zřejmě jeho učitelem. Nechybí však ani vztahy k Mistru Krumlovského Specula nápadně zejména v bohatství draperií, které se rozlévají u země do šíře a vytvářejí složité sestavy klínových záhybů. Vývojově zapadá tato bible mezi Bibli boskovickou a Šelenberskou, asi do doby po roce 1430.<sup>36</sup>

Mistr Bible královny Kristiny převzal z tradice Geronského martyrologia působivé malířské tlumočení listnatých lesíků, jež uplatnil na pozadí některých svých miniatur (fol. 3r, 284v). Celkem však jeho krajiny přinášejí motivické zjednodušení obrazového prostoru. Složitější jsou mistrovy architektury, zvláště na úvodní miniatuře ke knize Judith (fol. 242r). Médský král

Arfaxat na ní s vrcholu hradební věže uděluje rozkazy dvěma kameníkům zobrazeným při práci na lešení v menším měřítku dole pod ním. Tato miniatura patří k neoriginálnějším aplikacím ptáčí perspektivy v gotickém malířství. Obrazový prostor na ní prohlubuje částečné překrytí rámové lišty postavami, které v důsledku toho iluzivně vystupují dopředu.

Z ostatních význačných děl, vytvořených tehdy na katolickém teritoriu, nutno jmenovat ještě aspoň dvou-svazkovou latinskou bibli chovanou dnes v Alte Kapelle v Řezně. Její text podle kolofonů opsali v letech 1423–1425 písaři Jan z Hradce Králové a Šimon z Plané. R. Suckale publikoval před časem tuto bibli jako dílo pražské provenience.<sup>37</sup> Na konci neúplného kolofonu prvního svazku (fol. 320r) jsou však napsána slova „...Ex pomuk“ vztahující se pravděpodobně k osobě objednavatele kodexu. Nepomuk (původně Pomuk) tvoří dnes jižní předměstí Plzně. Toto české, ale katolické město, s pevnými hradbami se za husitských válek stalo dočasným sídlem pražské kapituly. V její knihovně je dodnes chován rukopis Manipulus florum (sign. C 34/2) z roku 1425, jehož původní majitel byl Prokop, farář z Pomuku.<sup>38</sup> Pro otázku provenience Řezenské bible je dále důležité, že na uspořádání medajlónů Geneze v jejím prvním svazku (fol. 5v – 6r) navázal iluminátor latinské bible, kterou v roce 1446 v Plzni dopsal písař Prokop ze Stříbra (dnes Mnichov, Bavorská Státní knihovna, clm 4501a).

Malířskou výzdobu Řezenské bible vytvořili dva iluminátoři. Miniatury části jejího druhého dílu (který je však starší než díl první) jsem mohl označit za pozdní dílo Mistra cerroniánského Pulkavy.<sup>39</sup> Tyto miniatury, představující většinou autory jednotlivých biblických knih sedící na zemi, byly tehdy již značně konzervativní. Tím více udivuje slohová pokročilost ostatních miniatur Řezenské bible, jimiž v české knižní malbě vpravdě začíná pozdní gotika. Jejich autor ovládal konstrukci hloubkově působícího interiéru i malbu nebe s oblaky. Charakteristický je pro něho způsob znázornění stupňovitých skalisek rozrytých tmavými prasklinami a hustých travin pomocí nečetných světlých plošek. Maloval postavy většinou nehezských obličejů s hluboce zastíněnými očima, které kontrastují s jejich širokými lesknoucími se nosy. Bohaté draperie těchto postav se často ostře zalamují a u země rozkládají do šíře. Bližší analogie pro ně nalezneme v tehdejší rakouském malířství, než v předchozí vrstvě českého krásného slohu.<sup>40</sup>

Na omezené ploše tohoto článku se nelze ani zmínkou dotknout mnoha důležitých rukopisů, které v té době v českých zemích vznikly. Přesto se však domnívám, že předložený materiál dovoluje konstatovat, že téze o úpadku umění v husitské epoše nemá v oblasti knižní malby platnost.

<sup>1</sup> STEJSKAL, K.: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978. (Vyšlo též německy, francouzsky a anglicky)

<sup>2</sup> Die Parler und der schöne Stil 1350–1400 (vyd. A. LEGNER). Köln 1978 (s příspěvky českých badatelů J. Homolky, J. Krásy, J. Pešiny, E. Poche a K. Stejskala).

<sup>3</sup> HOMOLKA, J. – KRÁSA, J. – MENCL, V. – PEŠINA, J.: Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 1978.

<sup>4</sup> SUCKALE, R.: Die Prager Bibel von 1423/25 in der alten Kapelle zu Regensburg. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XLI, 1987, s. 31.

<sup>5</sup> WINTER, Z.: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve 14. a 15. století. Praha 1906, s. 502d.

<sup>6</sup> Zprávy vztahující se k pražským domovním znamením uvádí TOMEK, V. V.: Základy starého místopisu pražského. I.–V. Praha 1866–1872.

<sup>7</sup> Vztahům husitů k výtvarnému umění byla v roce 1983 věnována převážná část III. husitologického symposia, viz: Husitský Tábor. Tábor 1985 (příspěvky J. Krásy, K. Stejskala, J. Nechutové, J. Chlábce, N. Rejchrtové, J. Vackové a V. Nejedlého).

<sup>8</sup> CHYTIL, K.: Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského. Památky archeologické 13, 1885–1886, s. 361d.

<sup>9</sup> MATĚJČEK, A.: Bible Filipa z Paděrova, hejtmána tábořského. In: Žižkův sborník. Praha 1924, s. 149d; KVĚT, J.: Nejstarší české vyobrazení upálení M. Jana Husi v Bibli martinické. In: Českou minulostí, práce žáků V. Novotného. Praha 1929, s. 185d.

<sup>10</sup> KRÁSA, J.: Studie o rukopisech doby husitské. Umění XXII, 1974, s. 17d.

<sup>10a</sup> Muzejními rukopisy se v posledních letech zabýval zejména BRODSKÝ, P.: Iluminované rukopisy Národního muzea v Praze. Kandid. dis. práce, Praha 1988.

<sup>11</sup> STEJSKAL, K. – VOIT, P.: Iluminované rukopisy doby husitské. Praha 1990.

<sup>12</sup> STEJSKAL, K.: K problematice českého knižního malířství václavské doby. Umění XXII, 1974, s. 554.

<sup>13</sup> KRÁSA, J.: Rukopisy Václava IV. Praha 1971, s. 21d. Faksimile Václavovy bible s komentářem vydává Akademische Verlag – Graz.

<sup>14</sup> STEJSKAL, K.: Rukopis Proroků rožmberských a některé otázky české bible. Umění XXXII, 1986, s. 74d.

<sup>15</sup> STEJSKAL, K. – VOIT, P.: C. d. v pozn. 11, č. 18, obr. 24.

<sup>16</sup> WARNER, G. F.: The Buke of John Mandeville. London 1889; KRÁSA, J.: Die Reisen des Ritters John Mandeville. München 1983 (vyšlo též anglicky).

<sup>17</sup> STEJSKAL, K.: *Obrazový prostor v české knižní malbě první poloviny 15. století. Výtvarná kultura 5/89 (Historie a současnost)*, s. 13.

<sup>18</sup> GÜNTEROVÁ, A. – MIŠIANIK, J.: *Středověká knižní malba na Slovensku*. Bratislava 1961, č. 57; KRÁSA, J.: *Katalog knižní malby*. In: *České umění gotické 1350–1420*. Red. J. Pešina, Praha 1970, č. 393.

<sup>19</sup> Pozdní datování zastával (pod vlivem A. Matějčka) ŠOUREK, K.: *Miniatury české bible zv. boskovská z let 1420–1430 v Studijní knihovně v Olomouci*. Documenta Bohemiae Artis Phytotypica. Praha 1944. Rané datování proklamuje SCHMIDT, G.: *Kaiser Sigismund und die Buchmalerei*. In: *Művészeti Zsigmond király korában 1387–1437, II. Katalóg*. Budapest 1987, s. 513.

<sup>20</sup> Nové poznatky o obou shora jmenovaných pařížských iluminátorech uvádí STERLING, Ch.: *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*. Paris 1987, s. 341d, 419d (s vyobr.).

<sup>21</sup> To naznačil KRÁSA, J.: C. d. v pozn. 10, s. 28.

<sup>22</sup> To poznal již PÄCHT, O.: *A Bohemian Martyrology*. The Burlington Magazine 73, 1938, s. 192d.

<sup>23</sup> FRB 5, s. 410d. Srov. STEJSKAL, K. – VOIT, P.: C. d. v pozn. 11, č. 27.

<sup>24</sup> KVĚT, J.: C. d. v pozn. 9.

<sup>25</sup> KRÁSA, J.: C. d. v pozn. 10, s. 32.

<sup>26</sup> Bohatství droherii této bible ocenil již MATĚJČEK, A.: C. d. v pozn. 9.

<sup>27</sup> Ukázky perokreseb v tomto kodexu reprodukovala DROBNÁ, Z.: *Die gotische Zeichnung in Böhmen*. Prag 1956, obr. 125–136.

<sup>28</sup> KRÁSA, J.: C. d. v pozn. 10, s. 37d.

<sup>29</sup> STEJSKAL, K.: *Iluze a symbol v knižní malbě první poloviny 15. století*. Umění XXXV, 1987, s. 251.

<sup>30</sup> FISCHER, L.: Die „Grosse Schlacht“. Walraf – Richartz Jahrbuch 31, 1959, s. 159d (s vyobr.)

<sup>31</sup> STEJSKAL, K. – VOIT, P.: C. d. v pozn. 11, č. 46.

<sup>32</sup> PÄCHT, O.: *Buchmalerei des Mittelalters*. 2. Aufl. München 1985, s. 159d (s vyobr.).

<sup>33</sup> KRÁSA, J.: *Knižní malba*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Red. CHADRABA, R., Praha 1984, s. 598, 603; STEJSKAL, K. – VOIT, P.: C. d. v pozn. 11, č. 49–53.

<sup>34</sup> Již před rokem 1444 se podílel na výzdobě českých mariánských hodinek v KNM (III H 36). Tím padá Krásův předpoklad, že první část Modlitební knížky Ladislava Pohrobka, vyzdobená tímto iluminátorem, byla iluminována v Rakousku.

<sup>35</sup> STEJSKAL, K.: C. d. v pozn. 29, s. 245d.

<sup>36</sup> Do let 1430–1440 kladl její vznik KRÁSA, J.: C. d. v pozn. 10, s. 34d, 47.

<sup>37</sup> SUCKALE, R.: C. d. v pozn. 4.

<sup>38</sup> PODLAHA, A.: *Knihovna kapitulní v Praze*. Praha 1903, č. 69.

<sup>39</sup> STEJSKAL, K.: *Neznámé gotické zobrazení Přemysla Oráče*. *Věda a technika mládeži* 41, 1987, č. 24, s. 18d; STEJSKAL, K. – ŠVÁBENSKÝ, M.: *Iluminátor cerroniánského rukopisu Pulkavy a jeho dílo*. *Umění XXXVI*, 1988, s. 359.

<sup>40</sup> Na rozdíl od SUCKALE, R.: C. d. v pozn. 4, který soudí, že podobnosti těchto miniatur s díly rakouských malířů jsou jen vnější, se domnívám, že jde o přímou závislost.

zur tschechischen Zamojský-Bibel. Wahrscheinlich entstand auch in dieser Zeit in seiner produktiven Werkstatt der überwiegend ornamentale Schmuck der lateinischen Martinitz-Bibel, in der die älteste bekannte bildliche Darstellung der Verbrennung des Meisters Jan Hus überliefert ist.

Das älteste Werk einer anderen Prager Werkstatt, die Illumination der einbändigen böhmischen Leitmeritzer Bibel, 1429 vollendet, ist nur in Photographien erhalten. In dieser Werkstatt entstand, beeinflusst vom Mandeville-Meister, auch der malerische Schmuck der böhmischen Duchek-Bibel, sowie auch die Miniaturen dreier lateinischer Handschriften. Die Vorliebe der hussitischen Illuminatoren für ausgelassene Drollerien beweist die bekannte böhmische Bibel des Taborer Hauptmanns Filip von Padeřov, wie auch das böhmische Alte Testament in der Prager Nationalbibliothek, in dem u. a. eine Schlacht der Hussiten mit den Kreuzrittern abgebildet ist. Neben den ausgelassenen Drollerien im lateinischen Kodex, der nach seinem späteren Besitzer Psalter des Hanuš von Kolovrat benannt

wird, ist hier das Bild eines karikierten Kreuzritters zu entdecken, der einen Gans angreift – das Symbol des Hussitentums.

Entwicklungsgeschichtlich bedeutsam ist die Šelenberger Bibel, die 1440 für den Prager Bürger und Hussiten Nikolaus lateinisch niedergeschrieben wurde. Ihr Illuminator, der in manchen an den Mandeville-Meister anknüpft, war von der Spätgotik beeinflusst. Zu den Nachfolgern des großen Illuminators der Mandeville Reisebeschreibung ist notwendigerweise auch der Hauptilluminator der böhmischen Vatikan-Bibel der Königin Christine von Schweden zu zählen, die nach 1430 höchstwahrscheinlich in Mähren geschaffen wurde. Erst kürzlich wurde die lateinische Regensburger Bibel aus den Jahren 1423–1425 untersucht, die wahrscheinlich aus Pilsen stammt. Der Illuminator ihres ersten Bandes gehört zu den ersten Vertretern der Spätgotik in Böhmen.

*Deutsch von Kuno Schumacher*

## Über die Buchmalerei der Hussitenzeit

Das Interesse an der Kunst der böhmischen Gotik hat sich in den vergangenen Jahren vor allem auf die Kunst der Luxemburger und – Jagellonen gerichtet. Der Zeitraum zwischen dem Tod König Wenzels IV. (1419) und die Besteigung des böhmischen Throns durch König Wladislaw im Jahre 1471 wurde häufig für eine Zeit des völligen Verfalls gehalten. In kunsthistorischen Übersichtswerken wurde die Reichweite des hussitischen Ikonoklasmus meistens unkritisch überschätzt. Dabei war nur ein Bruchteil der damaligen Kunstwerke reproduziert. Aus sehr unvollständigen schriftlichen Quellen geht hervor, daß im hussitischen Prag in der kritischen Jahren 1422–1443 mindestens 27 Maler und 8 Illuminatoren tätig waren. Ein großer Teil ihrer Produktion (bemalte Setzschilder, sog. „Pavesen“ und Hauszeichen) verschwanden spurlos. Hauptsächlich sind Denkmale der Buchmalerei erhalten. Einen Teil dieser Denkmale gelang es in der Ausstellung „Illuminierte Handschriften der Hussitenzeit“ zusammenzufassen, die im Dezember 1990 in der Spiegelkapelle des Klementinums eröffnet wurde. Im Katalog dieser Ausstellung sind 66 Handschriften bearbeitet.

Unter den Handschriften des bearbeiteten Zeitraums muß man die tschechische Bibel des königlichen Münzmeisters Peter Zmrzlík von Schweißing/Svojsín aus den Jahren 1411–1414 hervorheben. Es ist die einzige Bibel, in der der heidnische Philosoph Aristoteles dargestellt ist. Der bedeutendste Hussitenmaler war der Meister der

Mandeville Reisebeschreibung. Diesen Notnamen bekam er nach den 28 Zeichnungen in der Londoner Britischen Nationalbibliothek, die die tschechische Übersetzung von Mandevilles Werk von dem Chronist der Hussiten Vavřinec aus Březová illustrieren. Der Autor dieser Zeichnungen kannte die letzten Errungenschaften der westeuropäischen und italienischen Malerei. Wertvollster Bestandteil seiner Kunst ist das panoramaartige Landschaftsbild, das von Spuren der menschlichen Arbeit geprägt ist und sich in verschiedenen atmosphärischen Situationen verwandelt. In den Jahren 1415–1420 war der Meister der Mandeville-Reisebeschreibung an der reichen Ausschmückung der böhmischen Boskowitz-Bibel beteiligt, die die Kleine Erläuterung des Zehnts von Hus beinhaltet. Seine jüngsten Werke sind vor allem ornamentale Illuminationen der Sixtus-Bibel aus der Zeit um 1430. Der Autor nennt einige Gründe für die Identifikation des Meisters der Mandeville-Reisebeschreibung mit dem Maler Kunc, dem Hofmaler Wenzels IV., der im Zeitraum von 1429–1433 im hussitischen Prag verstarb.

Die Mehrzahl der Miniaturen in der Boskowitz-Bibel malte der Hauptillustrator der Krumauer Sammelbandes. Die Analyse dieser inhaltlich wie zahlenmäßig reich illuminierten Handschrift führt zu dem Schluß, daß sie in der zweiten Hälfte des Jahres 1420 in Prag geschaffen wurde. Nach dem Jahre 1430 orientiert sich dieser Meister auf eine Vereinfachung des Ausdrucks, er schuf die Illuminationen

# Metaphysik der mittelalterlichen Bildhauerei Einführung in die Problematik

JACEK DEBICKI

Der vorliegende Artikel ist ein allgemeines Konzept der von mir seit einigen Jahren geführten Forschungen zum Problem der Ideenquellen der mittelalterlichen Skulptur.<sup>1</sup> Die meisten von Bearbeitungen dieser Epochen konzentrieren sich vor allem auf die formale Seite<sup>2</sup>, seltener auf die Fragen vom thematisch-inhaltlichen Typ<sup>3</sup>, und nur ausnahmsweise spricht man von den Quellen und ideellen Ursachen der Form der mittelalterlichen Figur.<sup>4</sup> Ich interessierte mich für dieses Problem, als ich die Skulpturen Kleinpolens um 1400 erforschte.<sup>5</sup> Die verwickelten, sich oft gegenseitig ausschließenden Ergebnisse der wissenschaftlichen Untersuchungen der Genese und Entwicklung des internationalen Stils in Europa ergeben sich, wie ich meine, aus der Einschränkung der Forschungen fast ausschließlich auf den formalen Bereich der Skulptur, was gut der Titel des Buches von Clasen veranschaulicht.<sup>6</sup> Für mich ist es aber selbstverständlich, daß die Entwicklung der mittelalterlichen Skulptur, von den symbolischen frühromanischen Figuren, bis zu den klassisch- und spätgotischen Skulpturen, die sich der Natur nähern, in erster Reihe die wesentlichen Ideenwandlungen veranschaulicht. Die Entstehung also Ende des 11. Jahrhunderts der anthropomorphen Figur und ihre einige Jahrhunderte zählende Entwicklung in der Epoche des Mittelalters, die gar nicht geradlinig verlief, wäre somit nicht ausschließlich ein künstlerischer Prozeß. Im Gegenteil: Dieser Prozeß mußte äußerliche (d. h. außerhalb der künstlerischen Umgebung) geistige Anregungen bekommen haben. Sie scheinen wiederzufinden zu werden, wenn man folgende Fragen stellt:

Erstens, ob in der mittelalterlichen Menschenauffassung irgendwelche wesentlichen Wandlungen eingetreten sind, die der formalen Entwicklung entsprechen, und ob sie dieser vorangingen; zweitens, ob es sich der

Zusammenhang zwischen dem Wissen vom Menschen und der Art und Weise seines Darstellens aufweisen läßt. Die hier angenommene Methode läßt die mittelalterlichen Skulpturen zu betrachten sowohl hinsichtlich ihres damaligen ontischen Status, als auch ihrer Betrachtung aufgrund der mittelalterlichen anthropologischen Philosophie. Man schließt somit die Ursache der hauptsächlichlichen Mißverständnisse in den Forschungen der Plastik dieser Epoche aus, nämlich ihre Interpretierung vom Standpunkt des 20. Jahrhunderts.

In den antiken Zeiten erlebte die Bildhauerei ihre Blütezeit. Diese Entwicklung brach zusammen, als die frühchristliche Kunst auftauchte. Schon die Synode in Elwir um 301 verbot die Benutzung der Bilder, und somit begann eine sehr verwickelte und komplizierte Geschichte des Bildes im Christentum – vom Verbot zur Affirmation.<sup>7</sup> Die Tradition des Alten Testaments übernehmend erbten die Christen auch das Verbot, die Bilder zu schöpfen und zu ehren, worüber Exodusbuch spricht (Exodusbuch 20.4–5). Auf dieser Basis, aber nicht immer aus religiösen Gründen, entwickelte sich die Theologie des Ikonoklasmus, die ihren Höhepunkt hatte in den Beschlüssen der bildstürmenden Konzilien in Jahren 753 und 815, als auch der Frankfurter Synode im Jahre 824.<sup>8</sup> Diese Richtung stieß in der christlichen Kirche auf einen großen Widerstand, der sich unter anderem in der Bearbeitung einer Bildtheologie ausgeprägt hat. Dazu hat vor allem Sankt Johann von Damaskus beigetragen, verdammt von der Synode der Ikonolasten in Hiera.<sup>9</sup> An seine Gedanken knüpften die Beschlüsse des siebenten allgemeinen Konziles in Nitza 787, die den rechtgläubigen Charakter der Bildlatrie bestätigten: „Gegenstand der Verehrung sollen nicht nur die Ebenbilder des kostbaren und beseelenden Kreuzes sein, sondern auch verehrte und heilige

gemalte Bilder...“<sup>10</sup> Diese Beschlüsse haben die Entwicklung der plastischen Darstellungen nicht verursacht. „So blieben die in Elfenbein geschnitzten oder von den Goldschmieden ausgeschmiedeten Gestalten immer in der unmittelbaren Nähe des Altars. Den Zugang dazu hatten nur die Eingeweihten, die Zelebranten, die Menschen vom unerschütterlichen Glauben und einer hohen Kultur“ – schrieb Georges Duby.<sup>11</sup> Die Situation änderte sich erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Es ist ja eigentlich bis heute nicht bekannt, warum Ende des 11. Jahrhunderts an den Kapitellen oder Fassaden der französischen oder spanischen Kirchen die Gestalten der Heiligen mit anthropomorphischen Merkmalen auftauchten, in Marmor oder Stein dargestellt. Dieses Problem, ein Problem an sich, lasse ich in dem Artikel unbeachtet, da es nicht Ziel meiner Erwägungen ist. Ich will nur bemerken, laut des Evangeliums nach Johann: „Niemand hat je Gott gesehen; der Einzige, göttliche Sohn, der am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht.“ (J. 1, 18). Hier mußte also entscheidende Rolle die christologische Antinomie gespielt haben: Antinomie Gott – Mensch. Das, daß Gott den menschlichen Leib angenommen hat, verlieh dem körperlichen Faktor in dem Menschen einen Wert und verursachte die Ablehnung des Spiritualismus und des extremen Spiritualismus, der in der Anthropologie bis an die Zeit der Schule in Chartres im 12. Jh überragte. Die Überwindung des Spiritualismus war ein langer Prozeß, der Ende des 11. Jahrhunderts begann. Seit dieser Zeit herrschten in der Menschenlehre der Mittelalters zwei Standpunkte: der traditionelle spiritualistische und der, den ich einen sich der Natur nähernden nenne. Die Spiritualisten, die annahmen, daß die Seele selbst Mensch ist, stießen bei Entstehung der ersten Sentenzen und Summen auf die unüberwindlichen Schwierigkeiten – z. B. im Falle des Dogmas der Auferstehung. Was soll ja also Auferstehung sein, die doch keine Auferstehung des Leibes ist, weil die Seele den Menschen bildet.

In der besprochenen Periode, von Ende des 11. Jahrhunderts bis Ende des 13. Jahrhunderts, verläuft die Geschichte der lateineuropäischen Bildhauerei einheitlich auf dem ganzen Gebiet. Diese Einheitlichkeit und Spezifik der mittelalterlichen Plastik beanspruchten oftmals die Aufmerksamkeit der Forscher. Da der Leib immer dem Kleid untergeordnet war, und die mittelalterliche Kunst im Grunde weder Anatomie noch Akt kannte, konzentrierten sich die Künstler auf

„das Drapieren“ der dargestellten Personen. Aus diesem Grunde spricht man von der Anatomie der Draperie, indem man sie für unabhängigen Gegenstand der künstlerischen Gestaltung erklärt.<sup>12</sup> Diese Feststellung, so meine ich, schöpft das Problem der Ursachen eben solcher Entwicklung der mittelalterlichen Plastik nicht aus. Sie wurde ausgedrückt vom Gesichtspunkt der formalen Analyse, die in der Regel zu den äußerlichen Daseinsaspekten eines Kunstwerkes vorstieß. Man müßte eigentlich der Ansicht der Formalisten zustimmen, daß Verhältnis des Mittelalters zur Art und Weise der Menschendarstellung in der Kunst am besten die Entwicklung der Skulpturen veranschaulicht. Dieser Gedanke richtete aber nicht die Aufmerksamkeit der Forscher auf die mittelalterliche Menschenlehre. Stellen wir also die Frage, immer aktuell in der Kulturgeschichte, indem wir den Titel des Buches von Henri Focillon „vie des formes“<sup>13</sup> mit „vie des idées“ erklären, oder noch anders: ob die großen Umbrüche in der Geschichte der europäischen Plastik (wie z. B. der um 1300) Formkrise sind, wie man es oft suggeriert, oder ob sie, was ich hier zu beweisen versuche, eine Ideenkrise sind. Gleichmaßen verstehe ich den Unterschied zwischen der Antike und dem Mittelalter. In der Literatur suggeriert man, daß diese Unterschiede am besten die Art und Weise des Menschendarstellung veranschaulicht.<sup>14</sup> Ich frage also nochmals: oder vielleicht die Art und Weise der Menschenauffassung?

Das Altertum überlieferte dem Mittelalter zwei anthropologische Grundkonzeptionen, nämlich die platonische und die aristotelische – die anderen haben zu dieser Zeit keine größere Rolle gespielt. Platon, die Ewigkeit der Seele annehmend, hat sie dem Leib entgegengestellt. Die Seele besaß angeborene Kenntnisse, und der Leib war für sie Kerker und Grab. Erst nach dem Tod des Menschen begann die Seele ihr wahres Leben. Ohne auf die weiteren Einzelheiten der platonischen Menschenlehre einzugehen, kann man feststellen, homo platonicus ist die über den Leib herrschende Seele. Platon hat also den Menschen tief und konsequent gespalten: „Alle Seele ist unsterblich. Weil alles, was sich ewig bewegt, nicht stirbt. Nur das, was andere Sachen bewegt, und selbst anderswoher die Bewegung nimmt, Ende der Bewegung besitzend, auch Lebensende besitzt“ – schrieb er in Phaidros.<sup>15</sup> In der Epistemologie bedeutete das die Vorherrschaft des apriorischen Wissens dem aposteriorischen gegenüber,



die äußerliche Erfahrung des Menschen verlor den Erkenntniswert. Anders meinte Aristoteles, besonders im Traktat „Über Seele“, weil er den Menschen wie jede Substanz auffasste, d. h. wie ein freies Wesen, das aus Form und Materie besteht. Die Seele bildete eine substanzuelle Form des Leibes: die erste Akte des natürlichen organischen Leibes.<sup>16</sup> Der Mensch ist hier ein „compositum“, und somit wurden die platonischen Gegensätze, noch von Plotinos von Lykopolis im 3. Jh nach Christigeburt verschärft, besonders hinsichtlich des Leibes und der Seele, der Sinne und des Verstandes, wesentlich gemildert. Menschensinne, wenn sie die Dinge erkannten, bildeten den Eindruck, die empirische Grundlage der Erkenntnis.

Im Grunde genommen herrschte das ganze Mittelalter lang die Überzeugung, daß Platonismus der christlichen Theologie näher ist und sich besser für die Begründung der Glaubensdogmen eignet, besonders in der Anthropologie. Bis Ende des 2. Jahrhunderts, in der Zeit des Synkretismus, hielt man Platon für den Theoretiker des Gottesbeweises und des Beweises der Unsterblichkeit der Seele. Der Denker aber, der am stärksten die besprochene Epoche beeinflusst, war Aurelius Augustin. Seine Anthropologie, entstanden unter dem Einfluß vom Platonismus, ist verwickelt und oft unklar. Der Streit um augustiniische Menschenlehre dauert eigentlich bis heute.<sup>17</sup> Augustin meinte, „die Seele, die den Leib besitzt, bildet nicht zwei Personen, sondern einen Menschen“, der „aus der denkenden Seele und dem sterblichen Leib besteht.“<sup>18</sup> Im Traktat „De quantitate animae“ schreibt er: „Der Mensch... ist ein Lebewesen, also denkendes und sterbliches Tier“, und „Seele nennt man Seele und Leib, das heißt den ganzen Menschen“.<sup>19</sup> Er ist zugleich immanent und transzendent gegenüber der Umwelt: er verbindet sich mit ihr dank materiellem Leib, er löst sich jedoch von den Materiengrenzen los dank seiner unkörperlichen Seele. Augustin wäre aber kein Platoniker gewesen, wenn er den Zusammenhalt der Relation zwischen der Seele und dem Leib nicht in Frage gestellt hätte: „Der Mensch... ist eine denkende Seele, die sich des sterblichen irdischen Leibes bedient“, weil die Seele „eine denkende Substanz ist, vorbereitet für die Führung des Leibes“, also „Leib ist nicht das, was wir sind.“<sup>20</sup> Von hier aus ist es nicht weit zur Formulierung: „Ich bin Seele.“<sup>21</sup> Die Verbindung der Seele und des Leibes wird also akzidentell. Die Seele an sich ist Leben, auf Grund ihrer eigenen Natur, sie ist nämlich

eine geistige und lebendige Substanz. Augustin hat angenommen, daß die untergeordnete Substanz nicht die übergeordnete beeinflussen kann, also der Leib hat keinen Einfluß auf die Seele. Sinneneindrücke das ist nichts anderes als Akte der Seele, die aus eigener Substanz Bilder schöpft, Sinneneindrücke genannt. Das, was sich im Leibe befindet, kommt zu ihm von der Seele, und das, was sich in der Seele befindet, kommt zu ihr von innen. Und eben diese Doktorin entspricht völlig der Definition des Menschen als Seele, die sich des Leibes bedient. Noch deutlicher, nach Etienne Gilson, zeigt das die innere Struktur der Sinneneindrücke, angenommen von Augustin, der den Sinneneindruck als eine Antwort der Seele auf die leibliche Bewegung verstand.<sup>22</sup> Gilson nimmt den dominierenden platonischen Zug des besprochenen Denkers an, aber es wurden auch andersartige Meinungen zum Ausdruck gebracht.<sup>23</sup> Jedenfalls standen die scholastischen Augustins Fortsetzer eindeutig auf der platonischen Position, was Gilsons Meinung zu beweisen scheint. Die augustiniische Seele, als eine selbständige Substanz verstanden, bereitete Schwierigkeit bei Verbindung „animae et corporis“. Sankt Augustin überlieferte dem späten Mittelalter den platonischen Menschen. Diese Konzeption übernehmend, stieß die Scholastik auch auf die obenerwähnte Schwierigkeit, die erst Thomas Aquinate entwirrt hat, aber aufgrund des Aristotelismus. Das späte Mittelalter verdankte Augustin noch einen wichtigen Gedanken, und zwar Betrachtung des Menschen, abhängig von den metaphysischen Fragen, was bedeutete, daß man sich der antiken Tradition widersetzte.

Die romanische architektonische Skulptur bereitete im hohen Maße die Kunst des 11. Jahrhunderts vor. Diese Tatsache bestätigt sogar der figürliche Marmorsturz von Saint-Génis-des-Fontaines, mit der Inskription datiert auf die Jahreswende 1019–1020.<sup>24</sup> Aber eines der bahnbrechenden Daten für die romanische architektonische Skulptur war 1096 die Hauptaltarweihe im Chor der neugebauten Benediktinerkirche Saint Sernin in Toulouse, von dem Papst Urban II.<sup>25</sup> Die eingeweihte Tafel, signiert von Bernardus Gelduinus, zählt zu einem größeren Komplex von den Skulpturen-Reliefs, eingefügt in die Mauer im Chorumgang, die Christus auf dem Thron im Gefolge der Engel und Apostel darstellen. Diese Werkstatt beginnt die eigentliche romanische Bildhauerei im südwestlichen Frankreich. Sie knüpft eindeutig an die Antike an, an die

Probleme der denkmalartigen Skulptur, sie belebt bildhauerische Formalsprache, strebt nach der Höchsthervorhebung der Gestalten und nach der Betonung der inhaltlich wichtigsten Partien. Die Gestalten belebt eine Bewegung voll Ausdruckskraft. Im Vergleich zu den Reliefs vom Chorumgang aus dem Jahre 1096 bemerken wir mehr vollkommene und mehr bewegliche Formen am Portal derselben Kirche in Toulouse, an dem sog. „Porte Miégeville“, dessen Entstehung, urkundlich dokumentiert, auf die Jahre vor 1118 fällt. Von den Kapitellenfiguren des „Porte Miégeville“ hat man gesagt: „Wesen, die leben und leiden“<sup>26</sup>. An diesen Skulpturen zeigt sich erhabene und differenzierte plastische Vitalität. Ähnliche Prozesse kommen in Burgunder Plastik vor. Am 25. Oktober 1095 hat in Cluny Papst Urban II, im Beisein von zwei Erzbischöfen und einem Bischof, den Hauptaltar und drei Altäre „in tribus primis cancellis“<sup>27</sup> eingeweiht. Er hat auch die Messe gelesen und eine Predigt gehalten „ad populum“. Man soll also Kenneth J. Conant recht geben, daß die zehn bis heute erhaltenen Säulen mit plastischen Kapitellen verrichtet wurden, als man den östlichen Teil des Gotteshauses einweihte.<sup>28</sup> Das Westportal, von außerordentlicher Bedeutung für die französische Kunst des 12. Jahrhunderts, wurde vor 1113 errichtet. Die erhaltenen Relikte des ursprünglichen bildhauerischen Ausputzes in Cluny III zeigen eine deutliche Wendung zur Antike. Eine Neuheit ist die entschiedene Trennung der bildhauerischen Formen vom Kapitell, die eine Mehr freie Darstellung der Bewegung der Gestalten im Raum ermöglichte, was in dieser frühen Phase im Süden Frankreichs nicht vorkommt.

Die von Scholastikern aufgenommene anthropologische Problematik war eine der meist umstrittenen Fragen in der mittelalterlichen Philosophie. Man betrachtete sie sozusagen nebenbei am Rande der theologischen Diskussion über Christnatur und Dogma der Heiligen Dreifaltigkeit. Daher die Bedeutung des Wortes „Person“, dessen richtige Auffassung klaren Ausdruck der Wahrheit über Erlöser und den dreifaltigen Gott ermöglichen würde. Die Definition der Person nahm man von Boethius über: „persona est naturae rationalis individua substantia“.<sup>29</sup> Sie hat substanzialen Charakter. Es ist die Definition durch das nächste Geschlecht und Gattungsunterschied, was ermöglichte eine theologische Behauptung von zwei denkenden Naturen Christi, die in einer Person dank

einer individuellen Substanz existieren. Diese Definition bezog Boethius auf Gott, Engel und Menschen. Dafür erklärten sich auch im Grunde alle hervorragenden Scholastiker. Es erhebt sich hier aber die Frage, wie Boethius, wenn er so die Person definiert hat, den Menschen verstand? Er war Platoniker und, ähnlich wie Platons und Plotins Fortsetzer, vom Menschen „Person“ sagend, verstand unter dem Menschenwesen allein die Seele.<sup>30</sup> Boethius träumte vom Verlassen des Leibes. In der besprochenen Epoche trat verhältnismäßig einheitliches Modell der Person auf, aber zwei Konzeptionen des Menschen. Neben der spiritualistischen, neuplatonisch-augustinischen Menschenauffassung tauchte Ende des 11. Jahrhunderts die zweite Konzeption auf. Schon Sankt Anselm (gest. 1109) war von der Einheit des Menschenseins überzeugt, das aus Seele und Leib besteht. Er sah also seine doppelte Natur: die materiale und geistige.<sup>31</sup> Ähnliche Gedanken wurden entwickelt in der theologischen Schule Anselms von Laon (gest. 1117) und Wilhelms von Champeaux (gest. um 1121). Gott schuf den Menschen als ein leibliches und denkendes Wesen, aber er schuf kein einfaches Wesen nach der Engelart, sondern ein Wesen zusammengesetzt aus Leib und Seele, d. h. aus verschiedenen Materien zu einer Person vereinigt.<sup>32</sup> Der Theologe gebrauchte die Formulierung: „coniunctis in unam personam“, und die grammatische Form des Akkusativs sollte unserer Aufmerksamkeit nicht entgehen, weil sich darin der die Person konstituierende Charakter des Leibes und der Seele abbildet. Die Seele ist von der Natur aus ein denkender und mit Gemüt begabter Geist, der ewig lebt und ständig in Bewegung ist.<sup>33</sup> Zwar sind Seele und Leib zwei verschiedene Naturen, grundsätzlich einander entgegengesetzt, sie lassen sich nicht voneinander ableiten, bilden jedoch eine Personeneinheit. „Anima separata“ bezieht sich auf ihren eigenen, numerisch identischen Leib. Die besprochene theologische Schule nimmt eine klare Stellung ein: Die Seele ist nicht der eigentliche Mensch; die Seele ist nicht identisch mit der Person; erst zusammen mit dem Leib bildet sie einen Menschen. Die in dieser Schule entwickelten theologisch-philosophischen Konzeptionen bildeten Grundlagen für die Entwicklung der Bildhauerei in neuen bisher unbekannt Grenzen, weil man die Körperlichkeit des Menschen für einen der zwei Faktoren erklärte, die sein Wesen konstituieren. Infolgedessen konnten die Bildhauer aus der symbolischen Phase der Plastik kommen,

vom Typ des erwähnten Saint-Génis, der Kapitelle vom Vestibül der Abtei von St. Benoit-sur-Loire, in Toulouse, oder der in achtziger Jahren in St. Sernin in Toulouse wirkenden Werkstatt. Diese Phase beruhte auf der Bildung eines symbolischen plastischen Zeichens, das Welt der wirklichen Dinge vertrat, weil sie nur Abbild des wahren Seins sind. Die Strebung danach, die Gestalt von der Fläche zu befreien (z. B. Vestibül St. Peters in Moissac um 1125)<sup>34</sup>, konnte nur halb gelingen, weil aufgrund der besprochenen Anthropologie die Darstellung der vollplastischen Figur noch unmöglich war, deswegen sind die Skulpturen von Moissac nur halbplastisch. Es ist möglich, daß gleichzeitig in Toulouse das Portal des Kapitelsaals des Domes zu Saint- Etienne entstand.<sup>35</sup> Zum ersten Mal hat man hier die Bildsäulen zu beiden Seiten des Eingangs gestellt, in mauervorsprungsartig gestalteten Türleibungen, was erlaubte, nicht nur Vorderseite der Gestalt sichtbar zu machen, sondern auch Körperseiten zu entblößen, und damit einigermaßen den Reliefcharakter der Plastik zu überwinden. Das Portal Saint-Etienne „nähert sich zweifellos am meisten – inwieweit es im Rahmen des romanischen plastischen Reliefs möglich war – der Form des gotischen Figurenreliefs“ – stellte Willibald Sauerländer fest.<sup>36</sup> Er gibt aber der Form, wie ich meine, irrtümlicherweise einen normativen Charakter, verstanden als Elementenstruktur. Gemäß diesem Standpunkt ergab sich die Reliefartigkeit der Plastik, romanisch bezeichnet, eben daraus, daß die Künstler keine andere Formenwelt kannten, und auch wenn, so konnten sie diese nicht nachbilden, weil sie das ihnen vom Außen aufgezwungene, man weiß nicht warum, Gesetz beachten mußten, „das Rahmengesetz“ oder „Reliefgesetz“. Dieses Problem zeigt sich uns in einem ganz anderen Licht, wenn wir der Idee den normativen Charakter geben. Also jetzt, gemäß dem vorgeschlagenen Standpunkt, bedurfte die weitere Entwicklung der Bildhauerei der Ausarbeitung neuer anthropologischer Konzeptionen, die grundsätzlich das Verhältnis der Künstler zu den dargestellten Gestalten änderte. Es mußte ein Prozeß beginnen, in dem man von der idealistischen Menschenlehre wegging, und in dem sich die Theologen mehr und mehr für die sich mehr der Natur nähernden Lösungen interessierten. Dieser weittragende Umbbruch trat in der theologischen Schule in Chartres ein. Er zeigte ein neues, bisher unbekanntes Gebiet der künstlerischen Gestaltung.

Die hervorragende Persönlichkeit der Schule in Chartres war Gilbert de la Porrée (um 1076–1154), der zuerst in Chartres bei Bernard von Chartres studierte, dann Professor und Kanzler an dieser Schule wurde (nach Bernards Tod zwischen 1124 u. 1130). Die Kathedralschule in Chartres war eines der Zentren des Platonismus im 12. Jh. Methaphysik der Gelehrten dieser Schule setzte den platonischen Gedanken fort, was, wie man annimmt, sehr die Ästhetik beeinflussen mußte.<sup>37</sup> Von den drei platonischen Ästhetiken favorisierte man am meisten die mathematische, die behauptete, daß wahre Schönheit die Proportion ist. Diese Thesen enthielt der platonische Traktat „Timaios“ gelesen im 12. Jh. Da die scholastische Ästhetik eine der Ursachen für Entstehung der gotischen Kunst war, erklärt man für selbstverständlich, daß sich bei der Kunst Chartreser Platonismus meldete.<sup>38</sup> Auf diesem Standpunkt stehend, bestimmt richtigem in Bezug auf die Architektur, stoßen wir auf die Schwierigkeiten, wenn wir Ideenquellen der plastischen Konzeption der Bildsäule in Chartres zu erklären versuchen. Ihrer beachtlichen Verkörperung und Individualisierung mußten neue theoretische Lösungen vorausgehen, die den platonischen, von Anfang an die christliche Kunst anregenden Auffassungen abgingen. Gilbert de la Porrée, sich der platonischen sprachlichen Logik und der Metaphysik bedienend, bildete zwar eine platonisch gefärbte Christologie, aber gleichzeitig lehnte er in seiner Anthropologie alle augustinisch-platonisch-neuplatonischen Tendenzen ab. In seiner Lehre ist der Mensch weder Seele noch Leib, ihn konstituiert die Kohärenz dieser beiden Elemente, deren Trennung Tod bedeutet.<sup>39</sup> So wird der Mensch etwas Drittes, weil man ihn weder mit Seele noch mit Leib identifizieren kann; der Mensch wird das, was aus Verbindung der Seele und des Leibes entsteht. Gilbert kannte Aristoteles' Lehre von der Seele als einer Form des Leibes, und verhielt sich ihr gegenüber negativ. Er machte sich mit dieser Lehre vertraut über Chalcydius' Kommentar zum platonischen Traktat „Timaios“.<sup>40</sup> Chalcydius hat entweder falsch Aristoteles verstanden, oder absichtlich seine Menschenlehre entstellt, weil die von ihm überlieferte Interpretation falsch war, womit er für Jahrhunderte die Aneignung dieses heuristischen Gedanken gehemmt hat. Auf diese Weise entstand eine sonderbare Situation. Porretanus, der sich in seiner Menschenkonzeption so sehr der aristotelisch-thomistischen Denkweise näherte, hat Aristoteles' Lehre abge-

lehnt. Porretanus definierte den Menschen wie Boethius: „Person ist eine individuelle Substanz von denkender Natur.“<sup>41</sup> Gemäß dieser Definition scheint die Seele Person zu sein. Aber Gilbert hat diese Argumentation abgelehnt, wobei er aufmerksam machte auf die Tatsache, daß keine Person ein Teil der Person sein darf.<sup>42</sup> Die Person verstand er auch als „perse una“, als eine in sich unteilbare Einheit, deutlich von allem anderen getrennt.<sup>43</sup> Alles, was existiert, ist einzeln.<sup>44</sup> Weil die Person nicht ein Teil irgendwelches Daseins sein kann, so konstituiert weder Seele selbst noch Leib selbst den Menschen persönlich, der eine Einheit ist, zusammengesetzt aus zwei Existenzprinzipien.<sup>45</sup> Also nur der Mensch als eine Einheit ist Person, und nur dann, wenn es Seele und Leib gibt, ist er Mensch. Obwohl man in Porrées Anthropologie eine Trennungslinie zwischen Leib und Seele absteckt, gibt es weder ein Zurückkehren des Geistes zur Materie noch eine Sublimierung der Materie im Verhältnis zum Geist. Gilbert braucht auch keinen Vermittler (Medium), um Leib und Seele zu verbinden. In mittelalterlicher Menschenlehre dienten diese Vermittler, von denen noch weiter die Rede ist, in der Regel deutlicher Trennung der Geistlichkeit und Körperlichkeit im Menschen, weil, nach vielen Philosophen und Theologen, eine unmittelbare Verbindung des Geistes und Materie (Aristotelismus und Thomismus) nicht anzunehmen war, da sie, ihrer Meinung nach, Degeneration der Seele bedeutete. Auf diesem Hintergrund ist Porrées Eigentümlichkeit eindeutig sichtbar, und er selbst verkündet in der Anthropologie Thomas von Aquino. Er näherte sich zwar nicht der thomistischen Ansicht, daß Materie die Ursache der Individualisierung ist, weil für Gilbert der Mensch ein Mensch dank seiner eigenen „Menschlichkeit“ war, aber seine anthropologische Konzeption ermöglichte eine neue Art der Menschenauffassung, weil sie den körperlichen Faktor bei der Konstituierung des Menschenseins für unentbehrlich erklärte. Die Skulpturen des königlichen Portals in Chartres, verrichtet um die Mitte des 12. Jahrhunderts, haben eine neue Kunst angeregt, indem sie die meisten Merkmale sichtbar machten, die für spätere gotische Figurenportale charakteristisch waren.<sup>46</sup> Die Skulpturen sind keine „Reliefs“ mehr, in der Mauer eingeschmolzen wie Wandmalereien, sondern man stellte sie auf den Hintergrund der Mauer, so daß sie den Eindruck freistehender vollplastischer Einheiten machten. Die Neuerung der vollplastischen

Figuren in Chartres gründete sich darauf, daß sich die Skulpturen um ihre eigene Achse abgerundet haben, hinter sich die Säule der Leibung zurücklassend. Man machte hier also einen Schritt, der geradelinig zur denkmalartigen Plastik führte. Aber diese Entwicklung bestand nicht nur in der Adaptation eines neuen Figurentyps, d. h. der Form. Zuerst mußten die Inhalte akzeptiert werden, die mit sich Chartreser Skulpturen brachten. Dieser Prozeß dauerte lange, über ein halbes Jahrhundert, und bekam Merkmale einer ununterbrochenen Auseinandersetzung innerhalb des scholastischen Gedanken. Diesen Streit kann man mit zisterzienserschem Ikonoklasmus von St. Bernard und der burgundischen Ikonolatrie von Cluny vergleichen. Anthropologische Konzeptionen von Gilbert de la Porrée fanden mächtige Gegner, z. B. Hugo von St. Victor (1096–1141) und Petrus Lombardus (gest. 1164). Hugo war Fortsetzer der neuplatonisch-augustinischen Anthropologie. Seele und Leib, verstanden als Antithese, gemäß dem Gedanken von St. Augustin, der in seinen „Retractationes“ ihre Verbindung als ein Geheimnis bezeichnete, unverständlicher als Inkarnation von Logos, sind zwei Komponenten von wesentlich unterschiedlicher Natur. In Anlehnung an die Definition von Boethius hat Hugo angenommen, daß der Mensch die Seele selbst ist, weil nur die Seele eine rationale Substanz ist, und, indem sie Geist ist, hat sie Personsein von sich und durch sich selbst.<sup>47</sup> Dem Leib zuerkennt man hier keine Bedeutung. Das denkende geistliche Wesen wurde erniedrigt, indem es sich mit dem Leib verband, mit dieser schmutzigen Materie.<sup>48</sup> Von diesem Standpunkt aus führte er Polemik gegen „gewisse“ Theologen, die behaupten: „hominem totum quoddam esse compositum ex anima et corpore, aliud ammino et diversum ab anima et corpore.“<sup>49</sup> Jene „quidam“, es fällt nicht schwer das zu erraten, das sind Gilbert de la Porrée und seine Schule. Hugo benutzte in seiner Bekämpfung des porreesschen Gedanken eine wenig sachliche Rhetorik, wobei er gleichzeitig Gilberts Begründung entstellte, bis er schließlich seine Äußerung mit Worten krönte: „Was ist ja mehr der Mensch, als nur Seele selbst!“<sup>50</sup> Diese Ansichten übernahm Petrus Lombardus, der Autor von „Libri quattuor sententiarum“, dem Hauptwerk der Mittelalterlichen theologischen Doktrin, zu dem man die meisten Kommentare schrieb- bis heute sind es über 300 erhalten geblieben. Der Ultraspiritualismus in der Anthropologie war also allgemein bekannt und wurde bewußt

abgelehnt. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts fanden Gilberts Ansichten immer größere Billigung.<sup>51</sup> In dieser Zeit, um 1175 am Portal mit Mariaskrönung zu Senlis<sup>52</sup>, begann man eine neue Phase des gotischen Portals und der Bildsäule. Zwar bildet den Sockel noch Mauervorsprung (wie in der Romanik), aber hinter den Figuren, in den Türleibungen, zeigt sich glatte Wand. Die Bildsäule wird also von der Mauer abgerissen und im Raum untergebracht auf dem Hintergrund der Architektur, was sowohl Volumensvergrößerung der Gestalt als auch ihre Bewegung verursachte. Dieser nächste Schritt in Richtung Naturalismus, den das Mittelalter nie in vollem Maße erreicht hat, bekam zusätzliche und außerordentlich mächtige Anregungen von den Anhängern des im 12. Jh entdeckten Aristoteles.<sup>53</sup> Mit seinen metalogischen Schriften wurde man durch Vermittlung der Araber und der Übersetzungen Gerards von Cremona vertraut. Die Übersetzungen der wissenschaftlichen Traktate von Stagrite und seiner arabischen Kommentatoren tauchten auf an der um 1200 gegründeten Pariser Universität, der wichtigsten Hochschule des mittelalterlichen Europa. Aristoteles' Ansichten begannen der christlichen Theologie zu drohen, weil sie die Provinzialsynode in Paris 1210 mit dem Interdikt belegte.<sup>54</sup> Bei Kirchenbannstrafe verbot man in Paris, sowohl privat als auch öffentlich, aristotelische Philosophie zu unterrichten, besonders Physik. Universitätsstatut aus dem Jahre 1215 erhält das Verbot aufrecht, „Metaphysik“, alle Bücher aus dem Bereich der Physik und Naturwissenschaften als auch ihre Kommentatoren zu unterrichten. Man durfte aber, wie zuvor, Logik lesen, was eine sonderbare Situation schuf, weil man Logik für richtig hielt, die Ergebnisse aber ihrer Anwendung für falsch. Die erwähnten Verbote haben aber ihre Aufgabe nicht erfüllt, weil Papst Gregor IX, 1231 den Interdikt erneuert hat, indem er Aristoteles' „Physik“ zu unterrichten verbot, aber mit der Bemerkung, nur bis daraus alle Fehler behoben werden.<sup>55</sup> Die Einflüsse dieses Philosophen ließen sich nicht aufhalten auch auf dem Gebiet der Anthropologie. Wilhelm von Auxerre (gest. 1231), wie ich weiß, war erster Denker, der die Seele in aristotelischer Terminologie auffasste: „idem homo dicitur ad identitatem animae quae est forma et perfectio hominis“.<sup>56</sup>

Wachsender Welle der realistischen Philosophie entspricht die plastische Ausschmückung der Fassade in der Kathedrale Notre Dame zu Paris, an der die

Arbeiten spätestens um 1210 begonnen haben. Von diesen Bildsäulen schrieb Sauerländer: „...Pariser Skulpturen des frühen 13. Jahrhunderts restituieren in Christlicher Version den griechischen Kanon eines schönen und edlen Menschen.“<sup>57</sup> In der Folge adaptierte die Menschenlehre des 13. Jahrhunderts auf unterschiedliche Weise den aristotelischen Gedanken von Materie und Form in Bezug auf den Menschen. Man kann hier dreihauptsächliche Gruppen von Ansichten unterscheiden:

1. den Gesichtspunkt des reinen Aristotelismus;
2. die äußerliche augustinisch- aristotelische Verbindung von Leib und Seele;
3. metaphysische Modifizierung des Aristotelismus für christlichen Bedarf.

Sinn der aristotelischen Lehre beruhte darauf, daß er der Form unselbständiges Dasein angab. Die ausgesprochene Mehrheit der Scholastiker konnte es nicht mit dem Dogma der Unsterblichkeit der Seele in Übereinstimmung bringen, deswegen bezeichneten sie die Seele als eine selbständige Substanz. Duns Scotus z. B., der nah Aristoteles' Ansicht war, nam, Thomas von Aquino zuwider, Mehrheit von Formen in dem Menschen an.<sup>58</sup> Die Einheit der substanzialen Form in jedem compositum dagegen gehörte zu den Grundthesen der Ontologie von Thomas von Aquino. Thomas lehnte nämlich das Bild einer denkenden Seele ab, die Subjekt der geistlichen Tätigkeit war, und übergeordnet der vegetativ-sensuellen Seele, die Leib belebt, und die nach dem Tod des Menschen, sich von der untergeordneten Seele getrennt, selbständig unzerstörbar existiert – was Wesen der augustinischen Ansichten war. Thomas' substanziale Form (also Seele im Falle des Menschen) verbindet sich unmittelbar mit der ersten Materie, also jede Bestimmung des entstandenen komplexen Seins, d. h. der materialen Substanz, muß der substanzialen Form entstammen.<sup>59</sup> Auf diese Weise konnte Thomas das Sein durch Materie individualisieren, wem andere Theologen grundsätzlich abgeneigt waren.<sup>60</sup> Scotus erfaßte das anders, indem er behauptete, die Individualisierung verursacht der Faktor, manchmal Materie genannt, er steht aber der Form näher; ein Faktor, der sich etwas anschließt, was sich aus Materie und Form zusammensetzt. Scotus' Anhänger behaupteten, daß man die erste Materie mit dem menschlichen Leib identifizieren soll, mit dem sich körperliche Form verbindet – forma corporeitatis. Erst

mit dem Leib, gebildet durch diese Form, verbindet sich substanzial die menschliche Seele, ihm Leben gebend. Anders Thomas, der die Seele, grundsätzlich augustinisch erfaßt, als eine unvollkommene Substanz bezeichnete.<sup>61</sup> Die Unvollkommenheit erlaubt der Seele die Aufgabe der Form zu erfüllen. Die Seele, die doch unkörperliche Substanz ist, zeigt – wie Thomas sagte – eine ständige Neigung zur Koexistenz mit dem Leib und Mitwirkung mit ihm in Sinneserkenntnis. Als eine substanziale Form ist sie auch das Daseinsprinzip des ganzen Menschen, (forma est principium essendi), deshalb dauert nach dem Tod nur die Seele selbst.

Die meist christliche Form des aristotelischen Hylemorphismus zeigt St. Bonaventura.<sup>62</sup> Er erklärt die Seele für vollkommene Substanz, den Geistesfaktor, der selbst alle psychischen Tätigkeiten ausübt, außer Eindrucksperzeption, wozu Leib unentbehrlich ist. Die Seele als eine selbständige Substanz ist die Seele nicht nur im Zusammenhang mit dem Leib, sondern auch an sich selbst. Das hinderte ihn nicht zu behaupten, daß getrennt weder Seele noch Leib den Menschen bilden.<sup>63</sup> Solch eine Einstellung war typisch für die Denker des 13. Jahrhunderts. Sie beriefen sich nämlich auf die Theorie der Materie und Form, um Daseinseinheit des Menschen zu begründen. Das war aber eine Art vom Aushängeschild, das tatsächliche Zweiheit des Leibes und der Seele im Menschen verdecken sollte. Derselbe Bonaventura äußerte die Ansicht, daß Seele bereit ist sich vom Leibe zu befreien, der „Eselsbruder für Franciscus“ war.<sup>64</sup> Er hat die Existenz vieler Formen in dem Menschen angenommen. Die von ihm der Seele beigemessenen Eigenschaften kommen ihr nicht auf der Grundlage der Form zu, sondern der Substanz, die in ihrem Dasein unabhängig von der Materie ist. Für die mittelalterliche Anthropologie, und damit die Art der Menschendarstellung, waren Ereignisse der Jahre 1270 und 1277 wichtig. Zuerst verdammt Stephan Tempier, Pariser Bischof, 13 philosophische Sätze, die gegen Aristoteles' Doktrin gerichtet waren in averroistischer Interpretierung. Dann hat derselbe Bischof 219 Sätze exkommuniziert, von denen einige die Philosophie von St. Thomas bekämpften (manche sprechen von 20).<sup>65</sup> Es waren darunter anthropologische Sätze. Robert Kilwardby, Erzbischof von Canterbury, Dominikaner, hat diese Verdammung unterstützt.<sup>66</sup> Sein Nachfolger, Jan Peckham, erneuerte 1284 das doktrinäre Anathem. Der letzte der acht von Peckham verdammten Sätze lautet: „in dem Menschen gibt es nur

eine Form, nämlich denkende Seele, und es gibt keine andere substanziale Form.“<sup>67</sup> Von diesem Gesichtspunkt aus, so meint Peckham, folgen alle Ketzereien. Im Grunde wiederholte er den ähnlichen Gedanken von St. Bonaventura: „Daher krankhaft ist die Behauptung, daß sich die höchste Form mit der ersten Materie verbindet... und es keine Mittelform gibt.“<sup>68</sup>

Pariser Verdammungen bedeuteten Ende der späten Scholastik. Ihren Einfluß auf die Menschenlehre veranschaulicht ganz gut Einstellung Heinrichs von Gent (gest. 1293), des Professors an der Theologiefakultät zu Paris, Mitschöpfers der Ereignisse von 1277. Er hat angenommen, daß man, den Menschen ausgenommen, in allen Dasein Vielheit der substanzialen Formen ablehnen soll. Denkende Seele verbindet sich in dem Menschen mit der ersten Materie, aber durch Vermittlung der sog. Körperlichkeitsform (corporeitatis), abgeleitet von dem Vermögen der ersten Materie.<sup>69</sup> Zu solch einem Gesichtspunkt, schrieb Heinrich von Gent, „zwingt ihn Notwendigkeit, Autorität und Berechtigung, Autorität der Heiligen Schrift und ihrer Texterklärer.“<sup>70</sup> In den Jahren 1311–12 erklärt das XV allgemeine Konzil in Vienne dogmatisch, daß Seele eine Form des menschlichen Leibes ist, aber im Sinne von Scotus.<sup>71</sup> Mit diesem Dogma stimmt die Menschenlehre Heinrichs von Gent überein, die Bedeutung des körperlichen Faktors im Menschen degeneriert.

Ende des 13. Jahrhunderts bildet die Endphase der späten Gotik. Man spricht über den Umbruch in der europäischen Plastik um 1300. Die Bildhauerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts äußerte sich am besten in der devoten Darstellung, die sich, nach Ervin Panofsky, „dadurch charakterisiert, daß sie danach strebt, dem Zuschauer zu ermöglichen, sich beschaulich in den Inhalt der Darstellung zu vertiefen; die Gegenstand seiner Überlegungen ist, anders gesagt, danach strebt, Subjekt mit dem Objekt geistlich zu verbinden.“<sup>72</sup> Es ist eine neue subjektive Einstellung, fremd früheren Jahrhunderten, sie bricht mit der objektiven Sachlichkeit der Skulptur, im Widerspruch zu derer die devote Darstellung entstand. Man begann vor allem den emotionalen Inhalt zu betonen, was zur Änderung des formalen Kanons führte, zur Hervorhebung der Expression. Man zeigte erschöpfte Leiber, man exponierte unnatürlich manche Partien des Menschen, die Träger dieser neuen Inhalte sein sollten. Mit einem Wort, man hat generell den für das 13. Jh. charakteristischen formalen Kanon der Bildhauerei

geändert. In der Kunst entstand eine Erscheinung, die man zutreffend Gewändeanatomie bezeichnete.

„Auf Grund des mittelalterlichen Spiritualismus, dessen Bedeutung für die Kunst wir vorläufig eher vermuten als wirklich kennen, vollzog sich von dem 12. Jh. an, nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch der Form, Wiederkehr zur Natur, zur Sinnenwelt“ – schrieb 1918 Max Dvořák.<sup>73</sup> Seiner Meinung nach eröffnete die Verbindung des spiritualistischen Idealismus des Mittelalters mit der neuen Lebensaffirmation eine neue künstlerische Menschenkonzeption. „Nicht Sinneneindrücke(...), wie in der Antike“ – schrieb er – „sondern theoretische Wissen(...) waren Ausgangspunkt für jede Bereicherung der Inhalte, die sich in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts vollzogen...“<sup>74</sup> „Dieser neue Naturalismus(...) ist in seiner Entwicklung in der gotischen Zeit nicht über die Anfangsstufe hinausgegangen.“<sup>75</sup> Dvořák erklärte das mit „transzendente-idealistischer Voraussetzung“. Seit dieser Zeit hat man von dem hier erörterten Problem nichts gesagt, was über die heuristische Abhandlung Dvořáks hinausginge. Der bekannte Panofskys Artikel entwickelt nur einige Gedanken Dvořáks.<sup>76</sup> Nur in zwei Punkten will ich seine immer noch aktuellen Forschungsergebnisse korrigieren, was ermöglicht, neue Fragen zu stellen und eventuell neues Wissen von der mittelalterlichen Bildhauerei zu gewinnen. Dvořák formulierte den Gedanken, daß sich „anthropomorphe religiöse Vorstellungen in plastischen idealen Gestalten kondensierten“.<sup>77</sup> Den Ausdruck „religiöse Vorstellungen“ würde ich mit dem Wort Lehre ersetzen und fragen: ob mittelalterliche Menschenlehre die Widerspiegelung in der Kunst findet. Die in diesem Artikel geführten Erwägungen ermöglichen eine positive Antwort auf diese Frage, sie ermöglichen auch, die These aufzustellen, daß die Entwicklung der mittelalterlichen Bildhauerei das mittelalterliche Wissen und Menschenauffassung bestimmten, was aus bestimmter Art der Weltinterpretation

erfolgte. Im Mittelalter funktionierten drei Metaphysiken: platonisch-neuplatonische, aristotelisch-neuplatonische (vertreten von den meisten Philosophen und Theologen) und die Metaphysik Thomas' von Aquino. Diese letztgenannte konnte nicht das mittelalterliche Denken bestimmen (und hier die zweite Korrektur der Gedanken Dvořáks), weil die Verdammung von 1277 die Thomas' Seinskonzeption aus der Kultur ausgeschlossen hat, d. h. die Konzeption des wirklich existierenden Einzelseins.<sup>78</sup> Man empfahl eine kollektive Erfassung des Seins als linear angeordneter Ursachen. Der Abgang von der symbolischen Kunst konnte sich also auf zweierlei Weise entwickeln; entweder ändert man die ontische Grundlage der Kunst, oder die Wege der Metaphysik und Ästhetik, die im Mittelalter untrennbar waren, scheiden sich. Wie wir wissen, hat die Renaissance die zweite Möglichkeit gewählt. Die Natur in ihrem vollen Dasein wurde Gegenstand der künstlerischen Gestaltung.

Und noch die letzte, obwohl auch wesentliche, Bemerkung. In der Entwicklung des anthropologischen Gedanken läßt sich nicht eine so entschiedene Zäsur setzen, wie es Kunsthistoriker gemacht haben, indem sie die Bildhauerei in romanische und gotische einteilen. Diese Einteilung wurde nach dem Formenkriterium durchgeführt. Die aber durchgeführte Einleitungsanalyse des Inhalts der Skulptur in der besprochenen Zeit bestätigt diesen Unterschied nicht. Von dem Gesichtspunkt der Ideenquellen der mittelalterlichen Bildsäule aus ist es eher besser von der französischen Bildhauerei um 1100–1300 zu sprechen, oder z. B. von der burgundischen Bildhauerei der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. So aufgefaßte Periode ist geistig abgeschlossen, weil sie – in bestimmter metaphysischer Relationeine zeitlich und inhaltlich abgeschlossene Etappe der Entwicklung der Menschenlehre und Art seiner Darstellung zeigt. Die weiteren Untersuchungen sollen diese These begründen.

<sup>1</sup> Ich habe von diesem Problem zum ersten Male an der Universität in Wrocław im Jahre 1989 gesprochen. Mein Referat unter dem Titel „Eine Wissenschaft als Form der Kultur“ wird gedruckt.

<sup>2</sup> Beispiele dazu, H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931; W. Sauerländer, *Skulptur des Mittelalters*, Frankfurt a. M. – Berlin, nach der polnischen Ausgabe, Warszawa 1977; D. Bogner, *Die Chorkapitelle von Cluny III, ihre stilistischen Voraussetzungen und ihre Stellung in der romanischen Plastik Burgunds*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 32, 1979, S. 7–14.

<sup>3</sup> Letztens machte solchen Versuch M. F. Hearn, *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries (A Phaidon Book)* Ithaca, N. Y.: Cornell University Press 1981 – vgl. dazu, Buchbesprechung von C. Christofides, in: *Speculum*, January 1985, S. 155–156.

<sup>4</sup> Beispiele dazu, H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924, S. 20; J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1930, S. 179–180.

<sup>5</sup> Die Maschinenschrift befindet sich im kunstgeschichtlichen

Institut der Jagiellonen-Universität in Kraków (Forschungen unter der Führung des Professors J. Gadomski). Weitere Anregungen zu diesen Erwägungen gaben mir ein vieljähriges Studium der mittelalterlichen Philosophie und Theologie, sowie zwei heuristische Artikel, die von Lech Kalinowski geschrieben wurden: der erste, *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, in: *Renesans*, Warszawa 1976, der zweite, *Kryzys w sztuce późnego średniowiecza*, in: *Kryzysy w sztuce*, Warszawa 1988, S. 45–60.

<sup>6</sup> K. H. Clasen, *Der Meister der schönen Madonnen – Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974.

<sup>7</sup> Canon XXXVI: „Ne picturae in ecclesia fiant. Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur“, siehe dazu Ch. J. Hefele, *Conciliengeschichte*, 1855, Bd. 1, S. 141.

<sup>8</sup> Wł. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Bd. 2: *Estetyka średniowiecza*, 1988, S. 93–4.

<sup>9</sup> Joannes Damascenus, *De fide orthodoxa*, IV, 16, in: J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Bd. 1–161, Parisii 1857–1866, Bd. 94, 1232–1420.

<sup>10</sup> Siehe *Breviarum fidei*, Poznań 1988, S. 523.

<sup>11</sup> G. Duby, *Le temps des cathédrales. L'art et la société 980–1420*, nach der polnischen Ausgabe, Warszawa 1986, S. 29–30.

<sup>12</sup> Vgl. dazu W. Vöge, *Zur gotischen Gewandung und Bewegung*, in: *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Schriften von W. Vöge*, Berlin 1956, S. 119–126; Kalinowski, ebenda, S. 45–60.

<sup>13</sup> H. Focillon, *Vie des formes*, Paris 1934.

<sup>14</sup> Kalinowski, ebenda, S. 45.

<sup>15</sup> Fajdros 245c.

<sup>16</sup> *De anima* 412b.

<sup>17</sup> N. Kaufmann, *Éléments aristotéliens dans la cosmologie et la psychologie de saint Augustin*, in: *Revue Néoscholastique* 11 (1904), S. 152f.; Ch. Couturier, *La structure métaphysique de l'homme d'après saint Augustin*, in: *Augustinus Magister*, Bde 1–3, Paris 1954–1955, Bd. 1, S. 549–550; A. Pincherle, *Les sources platoniciennes de l'augustinisme*, in: *Augustinus Magister*, ebenda, Bd. 3, S. 71–93.

<sup>18</sup> J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Bde 1–221, Parisii 1844–1855, Bd. 35: 1553 und Bd. 38: 717.

<sup>19</sup> PL 42: 939, 942; *De civitate dei*, in: PL 41: 398–401.

<sup>20</sup> „Homo igitur... anima rationalis est mortali atque terreno utens corpore.“, PL 32: 1332; „Quis sit animus, facile respondeo. Nam mihi videtur esse substantia quaedam rationi particeps, regendo corpori accommodata.“, PL 32: 1048; vgl. auch PL 34: 162.

<sup>21</sup> PL 32: 789.

<sup>22</sup> E. Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, 1978, nach der polnischen Ausgabe, Warszawa 1987, S. 72.

<sup>23</sup> Zum Beispiel Kaufmann, ebenda; vgl. dazu auch R. Schwarz, *Die leibseelische Existenz bei Aurelius Augustinus*, Ph. J. 63 (1954), S. 323–360; bemerkenswert ist die Aussage von J. Fischer, *Die Erkenntnislehre Anselms von Canterbury*, BGPMA X, 3, Münster 1911, S. 5f.: „Die Seele ist nicht die mit dem Körper zur Wesenseinheit verbundene Form desselben, und kann es nicht sein, weil beide als selbständige Substanzen gedacht werden; die Seele ist nur Wirkursache sämtlicher am Körper zur Erscheinung kommenden Tätigkeiten, das eine wirkende und tätige Prinzip im Menschen. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass dieser Seelenbegriff vom aristotelischen grundverschieden ist und auf Augustinus und Plato zurück-

geht. Augustinus teilte bekanntlich mit Plato den strengeren anthropologischen Dualismus, nach welchem Seele und Leib nicht, wie in der mehr biologisch gehaltenen Psychologie des Aristoteles, als zwei Teilprinzipien einer Substanz, sondern als zwei selbständige Substanzen sich gegenüberstehen. Die Seele ist der Mensch: ihr Verhältnis zum Leib ist das des Künstlers zum Werkzeug, welches er gebraucht. Dieser platonisch-augustinische Seelenbegriff kehrt später bei Bonaventura und in der Franziskanerschule wieder, freilich schon mit aristotelischen Vorstellungen verbunden.“

<sup>24</sup> Baum, ebenda, S. 161–162.

<sup>25</sup> M. Durliat, *La construction de Saint-Sernin de Toulouse au XI. siècle*, *Bulletin monumental* 121, 1963, S. 151–170; J. Cabanot, *Le décor sculpté de la basilique St. Sernin de Toulouse*, *Bulletin monumental* 132, 1974, S. 7–145; Th. W. Lyman, *Notes on the Porte Miègeville capitals and the construction of St. Sernin in Toulouse*, *The Art Bulletin* 49, 1967, S. 25–36.

<sup>26</sup> Cabanot, ebenda, S. 141.

<sup>27</sup> K. J. Conant, *Mediaeval academy excavations at Cluny, V, The date of the ambulatory capitals*, *Speculum* 5, 1930, S. 77–94; ders., *La chronologie de Cluny III, d'après les fouilles*, *Cahiers de Civilisation médiévale* 14, 1971, S. 341–347.

<sup>28</sup> F. Salet, *Cluny III*, *Bulletin monumental* 126, 1968, S. 235–292, vermutet, dass die Arbeiten am Umgangs-Chor erst um 1120 im Gange waren; vgl. dazu E. Lehmann, *Zur Baugeschichte von Cluny III*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 29, 1976, S. 7–19, S. 8f.

<sup>29</sup> A. M. Boethius, *Liber de persona et duabus naturis*, PL 64: 1343.

<sup>30</sup> Boethius, *De consolatione philosophiae*, Warszawa 1962, S. XII und S. 137.

<sup>31</sup> M. de Wulf, *Histoire de la philosophie médiévale*, Louvain-Paris 1934, S. 172.

<sup>32</sup> „Corpoream creaturam rationalem id est hominem, non sicut angelos, simplicem essentiam Deus condidit, sed ex diversa materia id est corpore et anima coniunctis in unam personam formavit.“ – siehe F. Bliemetzrieder, *Anselms Laon systematische Sentenzen*, BGPMA XVIII, 2–3, 1919, S. 55.

<sup>33</sup> „hoc modo anima definiri potest iuxta suae proprietatem naturae: anima est spiritus intellectualis, rationalis, semper in motu, semper vivens, bonae malaeque voluntatis capax, secundum benignitatem creatoris libero arbitrio nobilitatus, sua voluntate vitiat, dei gratia liberatus in quibus pro se deus voluit persistere. Ad regendum carnis motus creatus invisibilis, incorporalis, sine pondere, sine colore, circumscriptus, in singulis suae carnis membris totus, in quo est imago conditoris spiritualiter primitiva creatione impressa, sicut superius dictum est.“ – diese Definition der Seele, die typisch für die Frühscholastik ist, stammt aus Sentenzen Clm 23440, f. 99r-99v – vgl. dazu R. Heinzmann, *Die Unsterblichkeit der Seele und die Auferstehung des Leibes. Eine problemgeschichtliche Untersuchung der frühscholastischen Sentenzen- und Summenliteratur von Anselm von Laon bis Wilhelm von Auxerre*, BGPMA 40, 3, 1965, s. 13.

<sup>34</sup> Sauerländer, ebenda, S. 58.

<sup>35</sup> Baum, ebenda, S. 202, 204, 209; Sauerländer, ebenda, S. 58.

<sup>36</sup> Ebenda.

<sup>37</sup> De Wulf, wie Anm. 31, S. 178–194 und S. 211–215; Gilson, wie Anm. 22, S. 130–141; Tatarkiewicz, wie Anm. 8, S. 185–9; vgl. auch dazu Edgar de Bruyne, *L'esthétique du moyen age*, Louvain 1947, S. 87: „L'histoire du symbolisme esthétique s'identifie avec l'histoire de la pensée chrétienne: les Pères en sont les premiers représentants authentiques.“, auch S. 86: „L'esthétique métaphysique conduit

irrésistiblement au symbolisme: si la beauté n'est autre chose que le resplendissement de la Forme, de la Loi, de l'Essence, de l'Idée, de l'Unité, sur la matière qu'elle irradie en elle-même et qu'elle fait briller au dehors, il est clair que l'apparence sensible ne peut-être que le symbole d'un principe simple, immatériel, métaphysique. Le symbolisme médiéval est à la fois théologique et philosophique; il aime l'image, mais recherche la justification rationnelle. Dieu ayant créé les choses à sa ressemblance, voire à son image, il est naturel qu'en contemplant les formes, nous y découvrons le „vestige“ de la Beauté, de la Sagesse, de l'Art divins: tel est le principe constant.“

<sup>38</sup> Tatariewicz, wie Anm. 8, S. 186–187. Vgl. dazu Otto von Simson, Gothic Cathedral, London 1956, S. 55–56: „For all we know, the Platonists of Chartres never formulated a system of aesthetics, let alone a program for the arts. We cannot even say with certainty that the aesthetic and technological consequences of their cosmology exerted a direct impact upon the new architectural style, the Gothic, that emerged around 1140.“ In der deutschen Edition des Buches (nach der polnischen Ausgabe, Warszawa 1989, S. 88) behauptete Simson, dass Skulpturen der Westfassade in Chartres Denkmal der Philosophie der Chartreser Denker sind. Er sprach aber nur von dem Neuplatonismus, weil er nicht wusste, dass Platonismus der Chartreser Philosophen mit aristotelischem Gedankengut vermischt war.

<sup>39</sup> Vgl. dazu PL 64: 1255–1412. „Nam (ut de caeteris taceamus) homo corporis animatione atque animae rationalis incorporatione animal fit atque homo“ (PL 64: 1393D). „Cum enim corpus animatur vel anima incorporatur, fit hac corporis et animae coniunctione generatio animalis: itemque corporis et animae disiunctione eiusdem animalis corruptio“ (PL 64: 1393B). „Unde animatio corporis et incorporatio animae subsistentiae esse videntur. Et sunt utique: sed neque animae neque corporis sed illius, quod ex his compositum est, animalis“ (ebenda). „Ex carne autem et ossibus et quibusdam aliis fit unum corpus animalis: et ex corpore et anima unum animal“ (PL 64: 1380C).

<sup>40</sup> PL 64: 1371D–1372B. Vgl. dazu J. Wrobel, Platonis Timaeus interprete Chalcidius cum eiusdem commentario, Lipsiae 1876; B. W. Świtalski, Des Chalcidius Kommentar zu Plato's Timaeus. Eine historisch-kritische Untersuchung, BGPMA 3, 6, Münster 1902; A. Schneider, Die abendländische Spekulation des zwölften Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zur aristotelischen und jüdisch-arabischen Philosophie, ebenda, 17, 4, 1916.

<sup>41</sup> „persona est naturae rationalis individua substantia“ (PL 64: 1371D).

<sup>42</sup> PL 64: 1372A: „hoc tamen impossibile esse per hoc intelligitur, quod nulla persona pars potest esse personae“.

<sup>43</sup> PL 64: 1257A: „Omnis enim persona recte intelligitur per se una.“

<sup>44</sup> PL 64: 1371B: „Quidquid enim est, singulare est. Sen non: quidquid est, individuum est.“

<sup>45</sup> PL 64: 1294D–1295A: „Non tamen haec ratio sufficit, ut res quaelibet sic per se una nominetur ‚persona‘. Multae enim sic per se unae in uno sunt: ut in homine uno corpus et anima et omnia, quibus illa sunt. Quamvis igitur anima hominis nullo illorum aliquid sit, quibus eius corpus aliquid est, ideoque a corpore alia et per se una sit, quia tamen et illis omnibus, quibus anima, et illis omnibus, quibus et corpus aliquid est, unus (qui ex his constat) homo est aliquid, neutrum illorum i. e. nec corpus hominis nec eius anima nominatur ‚persona‘, quia non omnino per sunt. Quae est omnibus, quibus sunt,

aliis alia a se sint, in uno tamen sunt homine: qui est, quidquid sunt corpus et anima, et aliud, quam sunt corpus et anima. Corpus vero et anima non sunt, quidquid est ipse homo.“

<sup>46</sup> Baum, ebenda, S. 207 und 215.

<sup>47</sup> PL 176: 409C: „Anima quippe in quantum est spiritus rationalis ex se et per se habet esse personam, et quando corpus ei sociatur non tantum ad personam componitur, quantum in personam apponitur.“ PL 176: 264C: „anima (quae potior pars est hominis, vel potius ipse homo erat) ...“.

<sup>48</sup> PL 176: 264A-B: „humiliatus est rationalis Spiritus usque ad consortium terreni corporis...“; vgl. auch coll. 263C und Baum, ebenda, S. 181: „Wenn der Mensch – schreibt der hl. Bernhard (De modo bene vivendi, cap. 9), sich an der Schönheit des Körpers erfreut, wird sein Herz von der Liebe des Schöpfers entfernt.“

<sup>49</sup> PL 176: 406C–408A.

<sup>50</sup> PL 176: 407D: „Quid enim magis est homo quam anima“.

<sup>51</sup> Vgl. dazu Heinzmann, ebenda, S. 25–146.

<sup>52</sup> Baum, ebenda, S. 338–339; Sauerländer, ebenda, S. 101–102; ders. Von Sens bis Strassburg, Berlin 1966, S. 81 und Anm. 147.

<sup>53</sup> De Wulf, ebenda, Bd. 2, S. 25–54; Gilson, ebenda, S. 215–224; de Bruyne, ebenda, S. 89: „L'aristotélisme conçoit le symbolisme d'une autre manière. Sans doute, le néoplatonisme connaît, lui aussi, les substances secondes et, par exemple, l'immanence de l'Humanité idéale dans les hommes concrets: mais il leur accorde peut-être moins d'importance qu'aux prototypes suprêmes. Dans la perspective aristotélicienne l'homme est le symbole de la matérialité, de l'animalité, de la rationalité. Mais en ce sens qu'il manifeste ainsi une loi immanente, qui n'existe pas en elle-même, séparée de la nature sensible. Aristotélicien ou plotinien, le symbolisme médiéval reste foncièrement théologique.“

<sup>54</sup> De Wulf, ebenda, S. 33, 52–54 (Bd. 2); Gilson, ebenda, S. 222.

<sup>55</sup> De Wulf, ebenda, S. 53–54 (Bd. 2); Gilson, ebenda, S. 223, 229.

<sup>56</sup> Heinzmann, ebenda, S. 144 und Anm. 13. Vgl. dazu auch P. E. Hugon, Tractatus dogmatici, Volumen primus, Parisiis 1927, S. 171: „Conc. Later. IV (im Jahre 1215) veram spiritualitatem vindicat, dum credit et profitetur hominem esse creaturam mixtam, seu communem, ex spiritu et corpore constitutam ita nempe ut in homine anima differat a corpore, sicut creatura angelica differt a mundana.“

<sup>57</sup> Sauerländer, ebenda, S. 104.

<sup>58</sup> M. de Wulf, Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, Tübingen 1913, S. 328–337; H. Schultze, Johannes Duns Scotus: Der Mensch – Einheit und Differenz. Zur Auseinandersetzung des Duns Scotus mit der Anthropologie des Thomas von Aquin, Theologie und Philosophie XLIX: 1974, H. 1, S. 554–560.

<sup>59</sup> Summa theologiae 1, 75, 1: „Anima igitur, quae est primum principium vitae, non est corpus, sed corporis actus...“; ebenda 1, 75, 4: „Cum igitur sentire sit quaedam operatio hominis, licet non propria, manifestum est quod homo non est anima tantum, sed est aliquid compositum ex anima et corpore.“; ebenda 1, 76, 4: „Unde dicendum est quod nulla alia forma substantialis est in homine, nisi sola anima intellectiva...“; ebenda 1, 76, 7: „Si vero anima unitur corpori ut forma... impossibile est quod uniatur ei aliquo corpore mediante“; ebenda 1, 76, 7: „Forma autem per se ipsam facit rem esse in actu, cum per essentiam suam sit actus; nec dat esse per aliquod medium.“

<sup>60</sup> E. Gilson, The Spirit of Mediaeval Philosophy, nach der polnischen Ausgabe, Warszawa 1956, S. 198.

<sup>61</sup> Summa theologiae 1, 29, 1: Seele „non potest dici substantia

individua, quae est hypostasis vel substantia prima... et sic non competit ei neque definitio personae, neque nomen.“

<sup>62</sup> De Wulf, wie in Anm. 31, S. 112–125 (Bd. 2); vgl. auch dazu L. Hödl, Zur Entwicklung der fröhscholastischen Lehre von der Gottebenbildlichkeit der Menschen, (in) L'homme et son destin, Paris 1960, S. 347–359.

<sup>63</sup> E. Szdzuj, Saint Bonaventure et le problème du rapport entre l'âme et le corps, La France Franciscaine XV: 1932, S. 283–310; de Wulf, ebenda, S. 118–123 (Bd. 2).

<sup>64</sup> De Wulf, ebenda, S. 123; ders. wie in Anm. 58, S. 274: „Gemäss den Grundprinzipien seiner Metaphysik unterscheidet Bonaventura in der menschlichen Seele eine ‚forma‘ und eine ‚materia spiritualis‘ und im menschlichen Gebilde eine Mehrheit von Formen“.

<sup>65</sup> De Wulf, wie in Anm. 31, S. 253–264 (Bd. 2); Gilson, wie in Anm. 22, S. 674–675 und Anm. 52; vgl. auch M. Grabmann, Mittelalterliches Geistesleben, Bd 2: 1936, S. 272–286.

<sup>66</sup> De Wulf, ebenda, S. 261–262; Gilson, ebenda, S. 373–376.

<sup>67</sup> „Quod in homine est tantum una forma, scilicet anima rationalis et nulla alia forma substantialis: ex qua opinione sequi videntur omnes haereses supradictae“ – s. de Wulf, ebenda, S. 263 und Anm. 23

<sup>68</sup> „Unde insanum est dicere quod ultima forma addatur materiae primae... nulla forma interiecta“ – (in) Collationes in Hexaemeron, Quaracchi 1934, coll. 4, V, S. 350.

<sup>69</sup> „Cum enim intentionis nostrae sit non ponere plures formas in homine quam duas, una educta de potentia materiae, alteram vero infusam ab extra. Et in homine necesse habemus ponere ex parte formae suae vegetativum et sensitivum aut necesse habemus ipsa ponere ex parte formae educte de potentia materiae vel eius qua infusa est ab extra iuxta quaestionis intentionem. Sed quod vegetativum et sensitivum ponere non debemus ex parte formae eductae de potentia materiae ut ipsa credantur generata de potentia materiae, sed ex parte formae infusae ab extra ut credantur fieri in homine cum parte intellectiva per creationem.“ – s. R. Dudak, Poglądy filozoficzne Henryka z Gandawy, Studia mediewistyczne 21, H. 1, 1981, S. 110–111 und Anm. 56.

## Metafyzika stredovekého sochárstva. Úvod do problematiky

Štúdia je venovaná ontickému statusu stredovekého sochárstva. Pokiaľ je autorovi známe, plastika stredoveku sa dosiaľ neskúmala z takéhoto zorného uhlu. Jednotlivo vyslovené osobné výpovede nenahradzajú systematické skúmanie, a rovnako ani obecné formulácie neobjasňujú symboliku stredovekej plastiky v celom rozsahu. Týka sa to napríklad estetiky Le Bruynea, ktorý tvrdil, že estetická metafyzika vedie nesporne k symbolizmu. Bolo by teda potrebné položiť si otázku, či príčiny symboliky stredovekého sochárstva sú všeobecnej metafyzickej povahy. Max Dvořák túto symboliku objasňoval pôsobením silného prúdu vnútri kresťanského myslenia, a síce idalizmu. Naturalizmus zasa vysvetľoval vplyvmi realizmu. Znamenité Dvořákovu pojednanie si dnes vyžaduje určité korektúry, keďže naturalizmus nebol na pôde estetickej metafyziky stredoveku možný a roku 1277 veľké parížske odsúdenie vylúčilo z kultúry koncepciu

<sup>70</sup> „Auctoritas Scripturae hoc exprimit ut videtur cum dicit Genesis II: Formavit Deus hominem de limo terrae, hoc quoad corpus, et sequitur quoad animam: Et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, per quod ut videtur innuat quod in illa inspiratione recepit omnem actum vitae. Quod ex parte sensitivae explicat Augustinus exponens illud in II libro de Genesi contra Manicheos. (...) Aperte dicitur in libro Ecclesiasticis dogmatibus cap. XIX ubi etiam manifeste explicatur formatio corporis ad susceptionem.“ – ebenda, Anm. 47.

<sup>71</sup> „Porro doctrinam omnem seu positionem, temere asserentem aut verentem in dubium quod substantia animae rationalis seu intellectivae vere ac per se humani corporis non sit forma, velut erroneam ac catholicae fidei inimicam praedicto sacro approbante concilio reprobamus, deffinientes, ut cunctis nota sit fidei sinceræ veritas, ac praecludatur universis erroribus aditus, ne subintrent, quod quisquis deinceps asserere, defendere seu tenere pertinaciter praesumpserit, quod anima rationalis seu intellectiva non sit forma corporis humani per se et essentialiter, tanquam haereticus sit censendus.“ – s. Aem. Friedberg, Corpus iuris canonici, Bd. 2, Graz, 2. Ausgabe, 1959, coll. 1133.

<sup>72</sup> Sauerländer, ebenda, S. 149.

<sup>73</sup> M. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, München 1918 – nach der polnischen Ausgabe: Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki, bearbeitet von L. Kalinowski, 1974, S. 95.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>75</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>76</sup> E. Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, New York 1957.

<sup>77</sup> Dvořák, ebenda, S. 106. Methode von Dvořák erörterte L. Kalinowski erschöpfend: Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką, Warszawa 1974.

<sup>78</sup> Vgl. dazu M. Gogacz, Człowiek i jego relacje. Materiały do filozofii człowieka, Akademia Teologii Katolickiej, 1985, S. 51.

# K problematike záverečnej výtvarnej prezentácie reštaurovaného diela

MILAN TOGNER

*Prednáška na konferencii „Pamiatky a interpretácie“ usporiadanej v novembri roku 1989 v Bratislave Ústavom dejín umenia SAV*

Základná téma nášho stretnutia – Pamiatky a interpretácie je v svojej podstate celkom zhodná s témou môjho príspevku, ktorý som nazval K problematike záverečnej výtvarnej prezentácie reštaurovaného diela. Ak nahradím pojem reštaurované dielo pojmom pamiatka, potom záverečná výtvarná prezentácia tejto pamiatky sa nutne javí ako jedna z foriem interpretácie. Zostáva nám pojem reštaurovania, prípadne reštaurátorského procesu, ktorý sa pokúsím definovať nasledujúcim spôsobom aj pri vedomí, že každá definícia prináša iba časť informácie a nie je schopná postihnúť odbor v celej šírke jeho problematiky. Reštaurovanie je špecifická výtvarná činnosť, realizovaná za prispenia a s využitím exaktných prírodovedných metód, podmienená neustálym a nutným korektívom umenovedných disciplín. Cieľom reštaurovania je vykonanie špeciálnych prác na pamiatke za účelom trvalého zachovania jej autentickej hmoty a za účelom trvalého zachovania a rehabilitácie jej najhodnotnejšej autentickej formy. Pre názornosť sa pokúsím ozrejmiť proces reštaurovania v teoretickej skratke. Prvotný, autentický stav pamiatky, daný tvorcom – umelcom, je ovplyvnený existenciou pamiatky v čase. Počas tejto existencie dochádza na pamiatke k zmenám, ktoré sú podmienené negatívnymi vplyvmi (tu môžeme menovať prirodzenú degradáciu materiálov, pôsobenie vlhkosti, mechanické poškodenia, vandalizmus a pod.) i pozitívnymi vplyvmi. Medzi pozitívne vplyvy okrem prípadných dávnejších konzervátorských zásahov treba rátať predovšetkým vplyvy, ktoré zvyšujú pamiatkovú hodnotu diela – to je patina a všeobecne to, čo Riegel nazýva cenou staroby. Do procesu reštaurovania sa teda pamiatka dostáva už nie v autentickej podobe, ale v podobe poznamenananej jednak negatívnymi, jednak

pozitívnymi vplyvmi. Úlohou reštaurátora je eliminovať negatívne a nahradiť ich pozitívnymi. Toto nahradzovanie treba však striktno stanoviť a obmedziť. Nesmie dôjsť k momentu prevýšenia pozitívnych vplyvov nad negatívnymi, nakoľko v tomto momente sa z pozitívnych stávajú negatívne. Eliminácia negatívnych vplyvov je pri reštaurovaní podmienená aj istým druhom adície – teda doplňovaním pôvodnej hmoty novými látkami, ktoré zaisťujú hmotnú podstatu pamiatky – petrifikácia, rentoaláž, tmelenie a pod. Výsledkom celého procesu je reštaurovaná pamiatka v novej kvalite s maximálne možným zachovaním autentickej hmoty a formy. Nakoľko nie je možné formou reštaurátorského procesu, a napokon ani žiadneho iného, navrátiť pamiatke jej prvotný, rýdzo autentický stav, je výsledkom reštaurátorského procesu v podstate interpretácia pôvodnej pamiatky, prípadne umeleckého diela. Táto interpretácia je navyše nutne podmienená dobovým estetickým názorom, dobovým reštaurátorským názorom a iste aj osobným prístupom reštaurátora a ďalších pracovníkov, ktorí sa na procese reštaurovania podieľajú.

Z tohto krátkeho exkurzu, ktorý sa v obecnej rovine snažil postihnúť proces reštaurovania, vyplýva predovšetkým základný poznatok, že reštaurátorský proces je natoľko špecifický, že prakticky nemá porovnanie v žiadnom z odborov ľudskej činnosti. Podobne z neho vyplýva, že tak ako je pamiatka alebo umelecké dielo unikátne a neopakovateľné, tak aj zásah reštaurátora, najmä v záverečnej fáze výtvarnej prezentácie, bude vždy jedinečný a neopakovateľný.

Ak akceptujeme formuláciu reštaurátorskej práce ako špecifickú výtvarnú činnosť, musíme v súvislosti s cieľom tejto činnosti, pripustiť aj možnosť, v niekto-

rých prípadoch nutnosť výtvarného zásahu do reštaurovaného diela. Nakoľko objektom reštaurovania je takmer vždy umelecké dielo, istým ospravedlnením tohto výtvarného zásahu je zachovanie estetickej pôsobivosti diela vo finálnom stave, teda v stave jeho prezentácie verejnosti. V tomto zmysle sa potom javí reštaurátorov zásah logicky ako interpretácia pamiatky. Otázka tejto interpretácie, alebo skôr výtvarnej prezentácie, otázka miery, rozsahu, možnosti, nutnosti, potreby a oprávnenosti výtvarného zásahu je – ako sa domnievam – základnou a kľúčovou otázkou reštaurátorskej činnosti vôbec.

Proces reštaurovania, predovšetkým v jeho záverečnej fáze môžeme teda považovať za formu interpretácie pamiatky, ktorá je štrukturovaná najmä z hľadiska intenzity interpretačného zásahu. V zásade môžeme rozlíšiť štyri základné formy tejto interpretácie. Prvou a pre mňa osobne najpriateľnejšou formou je spôsob, ktorý sme si zvykli označovať ako galerijná interpretácia alebo záverečná výtvarná prezentácia galerijného typu. Jej základom je maximálne rešpektovanie a striktná pieta k výpovednej hodnote pamiatky. Pripúšťa odstránenie sekundárnych doplnkov (nepôvodné vrstvy polychrómie, premalby a pod.) bez ich náhrady. Podobne pripúšťa odstránenie všetkých vrstiev nepôvodnej povrchovej úpravy až na základný materiál v prípade, že sa pôvodná, originálna vrstva nezachovala, prípadne ponechanie pôvodnej vrstvy iba vo fragmentoch a to aj minimálnych. Za účelom nevyhnutného esteticko optického zjednotenia pripúšťa v obmedzenej miere výtvarný zásah, ktorý je redukovaný na zreteľne odlišnú lokálnu, prípadne neutrálnu retuš, ktorá navyše spĺňa aj požiadavku reverzibility, teda možnosť prípadného odstránenia. V svojich dôsledkoch vedie tento spôsob interpretácie k vzniku novej estetickej kvality – estetickej prijateľnosti fragmentu. S akceptovaním estetiky fragmentu v širokom obecnom povedomí je úzko spätá aj problematika percepcie – mechanizmu vnímania vizuálnych dojmov, v našom prípade reštaurátorsky interpretovanej pamiatky. Kým popísaná forma interpretácie napr. antického torza je všeobecne prijateľnou a do istej miery sa zväčša prijíma u gotických pamiatok, pri rovnakom postupe u napr. barokovej sochy väčšinou narážame na nepochopenie. Touto poznámkou do istej miery odbočujem od vlastnej témy, ale jej zmyslom je upozorniť na oblasť, ktorá, ako sa domnievam zostáva v našej umenovede bielym miestom, na oblasť chápania a vys-

vetlenia percepčných procesov. Bez hlbšej znalosti percepčných mechanizmov zostáva každá úvaha o interpretácii a iste aj o interpretácii pamiatok iba v pol ceste.

Druhou formou záverečnej výtvarnej prezentácie je spôsob, ktorý môžeme označiť ako kompromisnú interpretáciu. Predpokladá doplnenie a estetické zhodnotenie drobnejších poškodení na pamiatke s cieľom čo najviac sa priblížiť pôvodnej esteticko-výtvarnej funkcii pamiatky opäť so striktným vylúčením rozsiahlejších doplnkov, pričom pôvodná esteticko-výtvarná funkcia diela je determinovaná obdobím medzi jeho vznikom a jeho poškodením. Okrem lokálnej a neutrálnej retuše pripúšťa aj retuš nápodobivú. Opäť aj tu zostáva v plnej platnosti základná požiadavka dôslednej reverzibility interpretačného zásahu. Kompromisná interpretácia sa využíva najmä pri reštaurovaní maliarskych pamiatok, predovšetkým závesných a tabuľových obrazov.

Tretiu formu interpretácie reštaurovanej pamiatky môžeme označiť ako kompletizačnú. V zásade ide o anastylózu, ktorá uvádza pamiatku do stavu tvarovej a hmotnej úplnosti, kompletnosti. Dopĺňa pamiatku do predpokladanej alebo doloženej úplnosti, napr. doplním rezbárskeho detailu vytvorením novotvaru podľa zachovaného zrkadlového vzoru, pripúšťa doplnenie časti novou hmotou tak, aby došlo k spojeniu dvoch fragmentov v relatívne pôvodný celok a pod. Tento spôsob pripúšťa používanie prakticky všetkých typov retuší v miere, ktorá je podmienená celistvosťou pamiatky a v maximálne možnej miere spĺňa opätovnú požiadavku reverzibility.

Konečne štvrtým typom reštaurátorskej interpretácie je pomerne široký repertoár rekonštrukčných metód. Rekonštrukcia je v zásade azda najstaršou metódou interpretácie pamiatky – jej podmienkou je tvarová a estetická adekvátnosť originálu, dôsledkom zväčša nová materiálová skladba. Ako charakteristický príklad môže poslúžiť to čo by som nazval „princíp Théseovho člna“. Tridsaťveslica, s ktorou vykonal Théseus prevažnú väčšinu svojich hrdinských činov, bola Athénčanmi uchovávaná po dlhé roky tak, že zhnité časti boli postupne nahradzované novými, až po výmene niekoľkých generácií bol čln celkom nový, bol nový a predsa rovnaký.

Všetky, len veľmi stručne a skôr v náznačku popísané formy reštaurátorskej interpretácie však prinášajú istý nepríjemný problém, ktorý zväčša nie je badateľný súčasníkom, ale o to výraznejšie sa prejavuje s postupom

júcim časom. Je to problém, ktorý som na inom mieste označil vypožičaným termínom „intelektuálne optická ilúzia“. V predchádzajúcich poznámkach som upozornil na fakt, že pamiatka, prípadne umelecké dielo vzniká a dozrieva do svojej konečnej, súčasnej podoby cez určité etapy. V priebehu čias sa táto podoba mení degradáciou materiálov alebo formou najrôznejších zásahov. V priebehu čias sa mení nielen pôvodná podoba pamiatky, ale zväčša aj jej funkcia a obsah. Reštaurátor začína svoju činnosť od konečného alebo skôr od súčasného výsledku a pokúša sa dosiahnuť svoj cieľ, ktorým by malo byť zachovanie autentickej hmoty a zachovanie najhodnotnejšej autentickej formy umelou cestou, takpovediac odzadu. Táto umelá cesta je iste technicky náročná a zložitá, no zatiaľ je iba predstupňom výtvarného zásahu. K skutočnému výtvarnému zásahu dochádza najmä v etape prípravy na záverečnú výtvarnú prezentáciu. Tento výtvarný zásah je nutne podmienený súčasnou estetickou normou a výtvarným názorom reštaurátora. Lapidárne povedané, na pamiatku alebo výtvarné dielo minulosti aplikuje koncepciu aktuálnosti. Reštaurátorov výtvarný zásah je v svojej podstate tvorivým aktom a ako každá tvorba je determinovaný apriornými ideami, pevne zakorenenými v našej dobe, v súčasnosti. Svojím výtvarným zásahom vytvára reštaurátor zmienenu „intelektuálne optickú ilúziu“, ktorá je podmienená a celkom odpovedá našej estetickú a optickej norme. Životnosť tejto „intelektuálne optickej ilúzie“ je relatívne krátka, možno dve, najviac tri generácie, a takmer za tú istú dobu sa pomerne výrazne mení aj názor na prezentáciu pamiatky vôbec. Nemôžeme si robiť ilúzie o nejakej objektivite súčasnej výtvarnej prezentácie, ktorá by si zachovala svoju hodnotu alebo pôsobivosť dajme tomu za 50–80 rokov. V tom by sme sa podobali smutno smiešnemu hrdinovi z románu L. Kunderu Život je jinde (1969, s. 74), ktorý... Věřil, že existuje objektivní míra uměleckých hodnot tak jako v sévreském muzeu je uschován v platině prototyp metru... Napokon na úroveň výtvarnej prezentácie reštaurátorských prác, realizovaných pred 50–80 rokmi sa zväčša pozeráme veľmi skepticky.

Pre ilustráciu môžem použiť dnes už klasický príklad reštaurovania tzv. Princa v ľaliách, polychrómovaný štukový reliéf, nájdený pri vykopávkach na Kréte, ktorý reštauroval na konci minulého storočia francúzsky reštaurátor Edouard Gillérion spolu s archeológom Arturovom Evansom. Zatiaľ čo medzi súčasníkmi tento

reštaurátorský zásah vyvolal nadšenú reakciu, zdôrazňujúc krehkosť, ušľachtilosť tvarov, živosť apod. ktorú sa podarilo reštaurátorovi zdôrazniť, náš dnešný pohľad na úspešnosť tohto zásahu je veľmi skeptický. Predovšetkým preto, že z celkovej kompozície aj jednotlivých detailov evidentne vyžiaruje výrazný vplyv secesného umenia. Podobným príkladom môže poslúžiť polychrómovaná hlinená soška rovnakej proveniencie známa ako Bohyňa s hadmi, ktorá sa až do našich čias objavuje v najrôznejších encyklopédiách ako príklad krétskej módy. Z veľkej časti je táto soška vytvorená reštaurátorom z drobných fragmentov a najmä odhalené prsia sú licenciou reštaurátora. Vďaka tomuto zásahu pretrváva v povedomí kultúrnej verejnosti názor, že práve takto chodili krétske ženy odievané. Obidva uvedené príklady vyvolali výrok Ernesta Buschora v úvode k jeho Handbuch der Archäologie z roku 1939... „Pamiatky možno falizifikovať aj zlým reštaurátorským zásahom alebo rekonštrukciou...“ V prípade Bohyne s hadmi je však treba ospravedlniť reštaurátora, nakoľko jeho predstava o odievaní žien je mimoriadne lákavá.

Relatívne veľmi krátku životnosť toho, čo nazývam „intelektuálne optickou ilúziou“ som si zreteľne uvedomil pri prehliadke obnoveného kráľovského zámku vo Varšave. V jednej z centrálnych miestností, v tzv. Mramorovej sále je nástropná maľba, znázorňujúca Alegóriu Poľska. Pôvodná maľba bola dielom Jána Bogumila Plerscha (1732–1817) z roku 1771. Za okupácie celkove zničená a na začiatku 70. rokov úplne rekonštruovaná podľa pomerne bohatej zachovanej dokumentácie. Kým celá kompozícia a pravdepodobne aj farebnosť rekonštruovanej maľby v zásade zodpovedá pôvodnému barokovému názoru, v tvárach protagonistov scény, najmä žien sa objavuje čosi, čo je barokovému chápaniu celkom cudzie. Nevylučujem, že ide o subjektívny dojem, ale tváre žien sú výrazne poznamenané ideálom ženskej krásy 50.–60. rokov nášho storočia. Práve v ženských tvárach možno badať charakteristický typ „covergirl“, akúsi zmes Marilyn Monroe a Brigitte Bardot. To, čo pripadalo autorom rekonštrukcie prijateľné, sa už v odstupe len necelých dvadsiatich rokov javí ako nelogické v spojení s barokovou kompozíciou, aspoň v očiach historika umenia. Napokon práve povolanie historika umenia spočíva v presvedčení, formulovanom Wölfflinom, že „...nie všetko je možné v každom období...“ Tento Wölfflinov bonmot môžem doložiť ďalším príkladom. Na konci 60.

rokov bola v presbytériu kostola v Spišskej Belej odkrytá nástenná maľba s námetom postavy sv. Antona Pustovníka. Silne poškodená maľba bola v nasledujúcich rokoch reštaurovaná s čiastočnou rekonštrukčnou úpravou strednej časti výjavu. Kým pôvodnú časť maľby môžeme reálne datovať do záveru 14. storočia, stredná, rekonštruovaná časť rúk figúry vykazuje v svojom kresbovom spracovaní evidentné znaky neskej gotiky s pôvodnou kompozíciou naprosto nezlučiteľnou. Reštaurátor sa tu azda „vcítil“ (slovo vcítil dávam do úvodzoviek) do spôsobu maľby stredovekých maliarov, iba žiaľ, vcítil sa až do záverečnej fázy tohto obdobia. Výsledkom je nelogická zmes, ktorá pre menej poučeného diváka sa stáva mäťou a zavádzajúca. S podobným príkladom sa môžeme stretnúť aj pri unikátnej maľbe v meštianskom dome v Levoči, kde pôvodná kompozícia s námetom „Der Welt Lauf“, vytvorená podľa norimberskej predlohy Barthela Behama, zmenila vďaka prehnane kreatívnemu zásahu reštaurátora nielen svoju kompozíciu, ale predovšetkým pôvodný alegorický zmysel predlohy. Z alegorickej postavy Spravodlivosti sa stala tehotná žena, z bežiacej líšky pes a z domácej husi dravý vták. Napokon tento prípad detailne rozobral dr. Medvecký v publikovanej štúdií.

## Zur Problematik der abschließenden bildkünstlerischen Präsentation restaurierter Werke

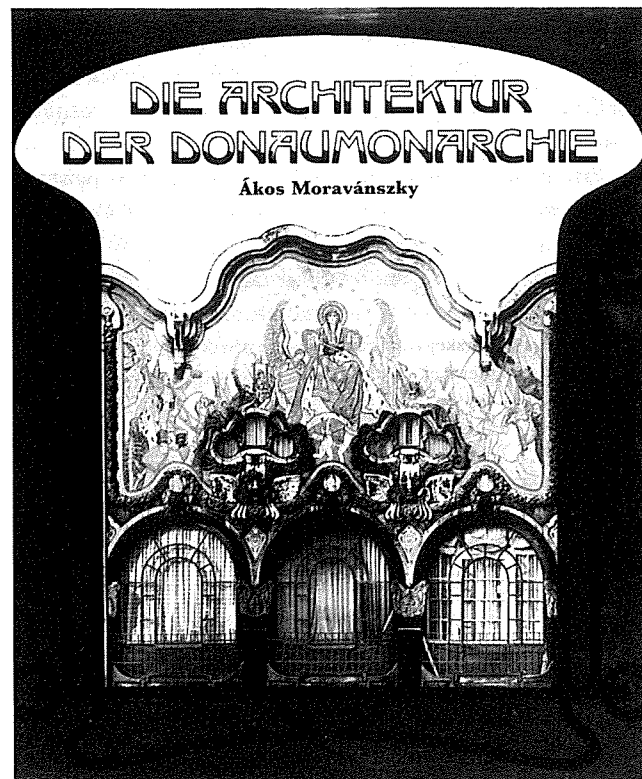
Im Beitrag definiert der Autor den Begriff Restaurierung als spezifische bildkünstlerische Tätigkeit, der unter Mithilfe und Nutzung exakter naturwissenschaftlicher Methoden, die ein ständiges und notwendiges Korrektiv der kunstwissenschaftlichen Disziplinen sind, verwirklicht wird. Ziel der Restaurierung ist die Ausführung spezifischer Arbeiten am Denkmal zum Zwecke der dauerhaften Bewahrung seines authentischen Materials und zum Zwecke der dauerhaften Bewahrung und Wiederherstellung der wertvollsten authentischen Form. Bei Anerkennung dieser Definition müssen wir auch die Möglichkeit, ja die häufige Notwendigkeit des bildkünstlerischen Eingriffs in das restaurierte Werk zulassen – also eine Interpretation des Denkmals. Im Prinzip sind vier Grundtypen dieser Interpretation zu unterscheiden: die Galerieinterpretation, die die Beseitigung aller nicht ursprünglichen Teile des Denkmals mit geringfügiger abschließender bildkünstlerischer Präsentation erlaubt; die Kompromißinterpretation, die vor allem bei Werken der Malerei zur Anwendung kommt; die komplettierende Interpretation, die im Prinzip eine Rekonstruktion des Denkmals bei Wahrung seines ursprünglichen Bestandes ist und der vierte Typ ist die Anwendung des breiten Repertoires der Rekonstruktionsmethoden überhaupt.

Niekoľkými skôr náhodne a pravdupovediac narýchlo zhromaždenými ukázkami som chcel upozorniť na nebezpečie, ktorému je vystavená pamiatka pri záverečnej výtvarnej prezentácii v okamihu, keď miera a intenzita interpretačného zásahu prekročí ťažko definovateľnú hranicu, vymedzenú nevyhnutným zásahom.

Pri formulovaní požiadavky na optimálny prístup k záverečnej výtvarnej prezentácii pamiatky treba, podľa mojej mienky, nutne raziť tri hlavné zásady. Predovšetkým je to zásada minimálneho zásahu výtvarnej povahy na reštaurovanom diele s vylúčením kreatívnych ambícií reštaurátora, ďalej nekompromisná požiadavka dôslednej reverzibility prípadných doplnkov a konečne dôsledná dokumentácia celého priebehu reštaurátorského zásahu. Navyše pri každom reštaurátorskom zásahu treba dôsledne rešpektovať estetickú, historickú a fyzickú jednotu – integritu umeleckého diela. Tieto základné požiadavky sú záväzné nielen pre prítomnosť pamiatok, ale predovšetkým pre ich budúcnosť.

Ansesichts des grundlegenden Umstandes, daß bei jeder dieser Methoden auf das Kunstwerk der Vergangenheit die Konzeption der Gegenwart angewendet wird, unterliegt das Werk beinahe folgerichtig der Gefahr der „intellektuellen optischen Illusion“, die durch die zeitgenössische ästhetische Norm bedingt sind. An einigen Beispielen zeigt der Autor die relativ kurze Lebensdauer dieser „intellektuellen optischen Illusion“, die von den Zeitgenossen des restauratorischen Eingriffs akzeptiert wurde, aber Bereits mit dem Abgang der Generation ihre ästhetische Wirksamkeit verliert. Abschließend werden drei Hauptprinzipien formuliert, die das Wirken der „intellektuellen optischen Illusion“ als Forderung nach dem optimalen Zugang zur abschließenden künstlerischen Präsentation begrenzen könnte. Das ist das Prinzip des geringfügigsten Eingriffs künstlerischer Art in das zu restaurierende Werk unter Ausschluß der kreativen Ambitionen des Restaurators, weiter die kompromißlose Forderung nach der konsequenten Reversibilität eventueller Ergänzungen und zuletzt die konsequente Dokumentation des gesamten Verlaufs des restauratorischen Eingriffs am Denkmal.

Deutsch von Kuno Schumacher



Často dnes hovoríme o vstupe či o návrate do Európy. Prekračujeme pomyselné bariéry, konfrontujeme svoj život a svoje poznatky s tým, čo nachádzame za nimi. S prekvapením i určitým zadosťučinením znovu objavujeme a znovu si uvedomujeme súvislosti, ktoré kedysi boli samozrejmosťou, zažitou historickou skúsenosťou. Príspevkom k bližšiemu poznaniu širšieho, nadregionálneho kultúrneho rámca je aj publikácia maďarského historika umenia Ákosa Moravánszkeho o architektúre Rakúsko-Uhorska, ktorá vyšla roku 1988 v Budapešti – ako je to príznačné pre našich príčinlivých susedov – súčasne v maďarčine i v nemeckej jazykovej mutácii.

V architektonických prejavoch spoločenstva, ktoré sa skladalo z rozličných národov a národností a ktoré žilo na rozľahlom priestore, zahrnujúcom rôznorodé geografické prostredia, autor hľadá a vyzdvihuje prvky príbuznosti a vzájomnej súvislosti. Narúša tak doteraz bežne zaužívané postupy, sledujúce vývin v jednotlivých centrách či regiónoch izolovane. S tým zároveň úzko súvisí aj úsilie o podstatné tematické rozšírenie pozornosti, doposiaľ sústredovanej prevažne na fenomén Viedne okolo roku 1900: Časový rámec autorovho užšieho záujmu vymedzujú roky 1867–1918, teda obdobie od rakúsko-uhorského vyrovnania po zánik monarchie. A hoci nemá v úmysle popierať nepopierateľné (teda primát Viedne v kultúrnom živote tej doby), predsa sa snaží naznačiť určité „vyrovnanie“ zo strany Budapešti i ďalších veľkých miest monarchie.

Situáciu architektúry okolo roku 1900 charakterizovala rozmanitosť, daná množstvom popri sebe existujúcich štýlov, ktoré vychádzali

jednak z pozícií tradičných (rozličné podoby historizmu), jednak z pozícií modernistických (secesia, jej varianty, resp. kombinácie s historizmom, prípadne regionalizmom, trendy racionalistickej moderny a pod.). Korene štýlového pluralizmu autor právom vidí v spoločenskom zázemí architektúry. Pre svoju prácu preto volí taký postup, ktorý mu umožňuje nestratiť zo zreteľa spoločenské súvislosti architektúry. Ich sa priamo dotýkajú dve úvodné kapitoly: Prvá (*Spoločnosť a kultúra monarchie*) podáva prehľad o otázkach politického i ekonomického života i o psychosociálnych fenoménoch a ich dôsledkoch v kultúrnom a umeleckom živote spoločnosti, druhá (*Architekt a jeho prostredie*) približuje spoločenské postavenie a súvislosti práce architekta po stránke profesnej, kultúrno-spoločenskej i ekonomickej. Kultúrnohistorický aspekt, ktorý je nosnou kostrou celého diela, často pritom pomáha pochopiť súvislosti javov zdanlivo rozporuplných.

Pri členení sa autor neuspokojuje s chronologickým usporiadaním diel vyznačujúcich obrisy súvekeho architektonického vývinu. Naopak, v záujme koncentrácie na určitý problém, architektonický smer a pod. neváha riskovať určité časové skoky a návraty. Tento postup dáva autorovi dostatočný priestor pre analýzu a výklad jednotlivých fenoménov, umožňuje mu charakterizovať aktuálne problémy vtedajšej rôznorodej architektúry.

Ústredným súvekým problémom je proces industrializácie a jeho mnohoraké dôsledky pre život spoločnosti. Týchto otázok sa dotýka predovšetkým kapitola *Zrod moderného veľkomesta*, v ktorej autor sleduje procesy rastu a premeny miest a porovnáva situáciu v jednotlivých zemiach monarchie. Skúma determinanty vzniku a charakter urbanistických teórií, ktoré mali takto vzniknuté problémy riešiť (teórie O. Wagnera, C. Sitteho, anglického hnutia za záhradné mestá), sleduje spôsob a mieru presadzovania týchto teórií do praktického života.

Kapitola s výstižným názvom *Maškarný bál štýlov* podáva prehľad o širokej palete historizujúcich štýlov, približuje ideové pozadie ich zrodu, resp. spoločenskú motiváciu ich prijatia či odmietania v určitom regióne, pre určitý stavebný druh či konkrétne stavebné podujatie. Vzhľadom na vecné súvislosti je bohatý architektonický materiál utriedený podľa stavebných druhov (stavby sakrálné, vládne a správne, múzejné a výstavné, pre divadlo a hudbu, peňažníctvo, nájomné paláce a domy).

Ďalšia kapitola (*Úloha inžinierov*) zahrnuje stavebné druhy, ktoré po profesnom rozdvojení architekt-inžinier zväčša spadali do kompetencie druhého z nich (vážnice, nemocnice, nádražia, tržnice, skleníky, výstavné haly a podobne). Momenty štýlovej voľby sa tu posúvajú do úzadia a na báze overovania technických možností nových stavebných materiálov a zdokonalenia prevádzkových a hygienických parametrov stavieb vzniká nová formová reč architektúry.

Samostatnú kapitolu venuje autor osobnosti a dielu Otta Wagnera (*Gottfried Semper, Otto Wagner a „Moderná architektúra“*). Logiku jeho architektonického myslenia odvíja od podnetov teórie G. Sempera a jej jednotlivé vývinové stupne dokumentuje konkrétnymi Wagnerovými dielami. Približuje tiež spôsoby a charakter výuky v známej Wagnerovej škole a hodnotí jej vplyvy a odrazy v dielach jej absolventov i ďalších architektov. Zvlášť pripomína tvorbu Wagnerovho žiaka Istvána Medgyaszayho, ktorého stavby stoja i na našom území (kostoly v obciach Muľa a Hurbanovo na južnom Slovensku).

V pojednaní o secesii (*Jugendstil a jeho varianty*) Moravánszky konštatuje, že raná secesia Viedne, Prahy, Záhrebu či Budapešti neznamenalá rázny odvrat od historizmu (ako sa to často tvrdí). Podrobnejšie rozoberá pôsobenie Josefa Mariu Olbricha a jeho podiel

na hnutí viedenskej secesie. Zaoberá sa predovšetkým symbolickým obdobím jeho tvorby, ktoré by si vari z našej strany zaslúžilo väčšiu pozornosť vzhľadom na možnú inšpiráciu formami prostredia, z ktorého tento architekt vyšiel (Opava).

V prvej časti nasledujúcej kapitoly (*Neskorý Jugendstil a pre-moderný racionalizmus*) sleduje autor rozvíjanie podnetov viedenského centra a anglického, resp. škótskeho hnutia v architektúre Čiech, Maďarska, Chorvátska. Pozornosť venuje tendencii k racionalizmu, ktorú ilustruje predovšetkým na diele budapeštianskeho architekta Bélu Lajtu.

Kapitola nazvaná *Obnova fasády: Architektúra českého kubizmu* hľadá korene tohto fenoménu v teórii viedenského historika umenia Aloisa Riegla a v parížskych inšpiráciách. Ciele českého hnutia kladie do paralely k maďarskej secesii v tom zmysle, že obom išlo o dištancovanie sa od Viedne.

Viacero poznámok možno pripojiť na margo kapitoly *Národné a folkloristické úsilia*. Autor sa tu zaoberá národnostnou motiváciou pri voľbe historických štýlov a analyzuje teoretické pozadie programových snažení smerujúcich k vytvoreniu národného štýlu jednotlivých krajín monarchie. Podstatným momentom sú tu fakty z histórie národa a štúdiium ľudoumeleckých prejavov ako archaické podoby materiálnej kultúry národa. Ōdóna Lechnera označuje za tvorca maďarského národného štýlu, ktorý vychádzal zo skĺbenia historických a secesných prvkov s motívmi maďarskej ľudovej ornamentiky. Tento štýl zanechal výrazné stopy i u nás. Jednak priamo, prostredníctvom diel Lechnerových, a jednak sprostredkovane, v priemetoch do diel často neznámych architektov či staviteľov tzv. všednej architektúry – a stal sa jedným z prúdov, ktoré u nás pôsobili v rámci pomerne dlho doznievajúcej secesie.

Ďalšiu skupinu národných snáh reprezentujú návraty k zdrojom ľudovej architektúry (nielen ornamentiky) ako k archetypu národnej architektúry, ktoré boli veľmi živé v Poľsku, u nás, ale i v dnešnom Maďarsku. V týchto pasážach sa autor knihy dopúšťa viacerých nedôsledností. V súvislosti s poľskou architektúrou sa sústreďuje na postavu Stanislava Witkiewicza a jeho stavby z konca 19. storočia („zakopanský“ štýl) a vytýka mu, že namiesto požadovanej konštruktívnej pravdivosti sa väčšmi zamerával na detaily a dekoratívne prvky. Moravánszky nevdal do úvahy ďalšie rozvíjanie týchto ideí, ktoré ešte pred 1. svetovou vojnou viedlo k pozoruhodným výsledkom (napríklad v diele Jana Koszczyca-Witkiewicza). V týchto súvislostiach mu možno vytknúť, že sa pri posudzovaní architektúry tohto zamerania uspokojuje s preberaním hotových názorov, bez ich overenia či zasadenia do širšieho rámca.

Autor správne vidí súvislosti Witkiewiczovej idey a východisk tvorby Dušana Jurkoviča – nedomýšľa ju však do dôsledkov. Ide o súvislosť a štýlovú príbuznosť, vyplývajúcu z hlbšieho spoločného základu, ktorý slúžil nezávisle ako zdroj inšpirácie pre oboch. Bola ním karpatská drevená architektúra – fenomén, ktorý ako to prednedávnom ukázal Václav Mencl (*Lidová architektúra v Československu. Praha 1980*) nie je výlučným vlastníctvom žiadneho z národov žijúcich v oblasti karpatského oblúka, avšak na báze geografickej a materiálnej príbuznosti vytvára základ pre príbuznosť výrazovú. Uvedomenie si týchto súvislostí by asi autorovi nebolo dovolilo sklňať do zúženého ponímania, ani zotrvať pri preberaní tradičných názorov a stotožňovaní maďarského s uhorským, teda národného s teritoriálno-štátnym. Bolo by nepochybne zmenilo prístup autora

k hodnoteniu tvorby napr. E. Thorockai-Wiganda alebo Karola Koscha (Sedmohradsko ako zdroj najirečitejších maďarských prvkov?).

Kapitola *Zrieknutie sa ornamentu* je zameraná na osobnosť Adolfa Loosa. Podobne ako v ostatných kapitolách, i tu je značný priestor vymedzený jednak osvetleniu širších teoretických súvislostí zásadných momentov jeho tvorby a jednak rozvíjaniu jeho tvorivých princípov v dielach ďalších architektov.

Z hľadiska dnešných súvislostí je zvlášť zaujímavá kapitola s titulom *Návrat ku klasickej formovej reči*. Autor tu vyznačuje ideové posuny v ponímaní a preberaní architektonických foriem z antiky a hodnotí podiel F. Schinkela na znovuoživení antickej tradície v 19. storočí. Konštatuje však, že „cesta od klasickej tradície k architektúre monarchie nevedie cez Schinkela“, ale sa napája z autentických zdrojov stredomorskej architektúry, predovšetkým prostredníctvom kontaktov Wagnerovej školy. Špecifickú podobu vzťahu k formovej reči klasickej architektúry nachádza v diele Josefa Hoffmanna, ktorý si vyhradzoval možnosť ľubovoľne transformovať klasicke formy a ktorého metódu autor označuje ako „flirt s tradíciou“. Podobné črty nachádza či už paralelne alebo pod vplyvom Hoffmannovým aj u ďalších architektov.

Kapitola venovaná úlohe príznačnej pre modernú architektúru – *Sociálna bytová výstavba* v úvode načrtáva genézu problému, a potom podoby jeho riešenia v podmienkach veľkomiest monarchie. V závere sa pokúša odpovedať na otázku, či, resp. do akej miery mohla byť secesia slohom robotníckej triedy.

Záverečná kapitola (*Architektúra nášho storočia a Rakúsko-uhorská monarchia*) zhrňuje základné poznatky. Konštatuje, že napriek príznačnej pluralite citíť v architektúre monarchie kontinuitu „kultúrneho silového poľa“, čo dokladá všeobecným rozšírením niektorých stavebných typov (školy, nádražia) či druhov architektúry (kúpeľno-rekreačná architektúra ako variácie architektonického jazyka jednotnej kultúry rekreácie). Základom jednoty je tu pevná technická a estetická báza, ktorá je pre monarchiu príznačná aj vo sfére menej náročných stavieb anonymných architektov („dobrý priemer“, ktorý predstavuje tzv. architektúra všedného dňa). Práve túto rovinu architektúry autor právom označuje za dedičstvo, na ktorom mohli stavať nástupnícke štáty po rozpade monarchie.

Dielo veľkých majstrov architektúry (na ktorých bolo obdobie prelomu storočí také bohaté) považuje jednak za meradlo a jednak za orientačné body pre tzv. architektúru všedného dňa. Zároveň predstavujú určitý protinázor, resp. výzvu voči tomuto priemeru.

Závažný a pravdivý je i poznatok, že vynikajúce osobnosti architektúry monarchie sa nikdy neodдали určitému novému štýlovému smerovaniu natoľko radikálne, aby sa úplne prerušil dialóg s minulosťou. Túto vlastnosť – určitý historizmus – považuje Moravánszky za pravdepodobne najdôležitejšie dedičstvo architektúry monarchie, ktoré sa šírilo predovšetkým prostredníctvom tvorivých dielní a architektonických škôl v okolí vynikajúcich osobností. K tomu možno dodať iba toľko, že naše doterajšie výsledky z poznávania architektúry daného obdobia u nás Moravánszkeho tézy potvrdzujú. V tomto zmysle i nám Moravánszkeho dielo prináša mnohé pre poznanie kontinuity nášho bytia v tvorivých činoch predkov.

Dana Bořutová



## Vážení čitatelia, podnikatelia, organizácie,

Oznamujeme Vám, že od 1. januára 1991 poskytujeme inzertnú službu všetkým záujemcom o rýchlu propagáciu svojho podniku, výrobkov, či služieb. Vyberte si z 38 špecializovaných časopisov VEDY, vydavateľstva Slovenskej akadémie vied ten pravý, ktorý doručí Váš inzerát potenciálnemu zákazníkovi v Čechách a na Slovensku.

Základná sadzba je 10 Kčs za 1 cm<sup>2</sup>.

Časopisy VEDY, vydavateľstva Slovenskej akadémie vied

Časopis	Periodicita	Kčs/1 ks	Ročné predplatné	Formát
1. Acta Physica Slovaca	6×	39,-	234,-	B/5
2. Architektúra a urbanizmus	4×	37,-	148,-	240×240
3. ARS	3×	48,-	144,-	R/4
4. Biológia	12×	31,-	372,-	B/5
5. Bratislavské lekárske listy	12×	25,-	300,-	A/4
6. Computers and Artificial Intel.	6×	37,-	222,-	B/5
7. Endocrinologia experimentalis	4×	32,-	128,-	A/4
8. Ekológia ČSFR	4×	29,-	116,-	B/5
9. Ekonomický časopis	12×	17,-	204,-	B/5
10. Elektrotechnický časopis	12×	27,-	324,-	B/5
11. Filozofia	6×	24,-	144,-	B/5
12. General Physiology and Biophysics	6×	38,-	228,-	B/5
13. Geologica Carpathica	6×	35,-	210,-	A/4
14. Geografický časopis	4×	29,-	116,-	B/5
15. Helminthologia	4×	34,-	136,-	A/4
16. Historický časopis	6×	27,-	162,-	B/5
17. Human Affairs	2×	37,-	74,-	B/5
18. Chemical Papers	6×	47,-	282,-	B/5
19. Jazykovedný časopis	2×	29,-	58,-	B/5
20. Kovové materiály	6×	29,-	174,-	B/5
21. Kultúra slova	10×	9,-	90,-	A/5
22. Lesnícky časopis	6×	14,-	84,-	B/5
23. Mathematica Slovaca	4×	47,-	188,-	B/5
24. Neoplasma	6×	49,-	294,-	B/5
25. Poľnohospodárstvo	12×	19,-	228,-	B/5
26. Právny obzor	10×	19,-	190,-	A/4
27. Slavica Slovaca	4×	49,-	196,-	B/5
28. Slovenská archeológia	2×	75,-	150,-	A/4
29. Slovenská literatúra	6×	21,-	126,-	B/5
30. Slovenské divadlo	4×	27,-	108,-	B/5
31. Slovenská reč	6×	17,-	102,-	B/5
32. Slovenský národopis	4×	39,-	156,-	B/5
33. Sociológia	6×	29,-	174,-	B/5
34. Stavebnícky časopis	12×	26,-	312,-	B/5
35. Strojnícky časopis	6×	35,-	210,-	B/5
36. Studia psychologica	5×	29,-	145,-	A/4
37. Vodohospodársky časopis	6×	29,-	174,-	B/5
38. Životné prostredie	6×	18,-	108,-	A/4

Cena inzerátu pri tlačovom obrazi:

Formát	celá strana	pol strany	štvrt strany	plocha
A/5	1830,-	915,-	458,-	183 cm <sup>2</sup>
A/4	3910,-	1955,-	978,-	391 cm <sup>2</sup>
B/5	2350,-	1175,-	588,-	235 cm <sup>2</sup>
R/4	3200,-	1600,-	800,-	320 cm <sup>2</sup>
A/4 skrát.	3456,-	1728,-	864,-	345,6 cm <sup>2</sup>
196×178	2848,-	1424,-	712,-	284,8 cm <sup>2</sup>

Cena inzerátu pri tlači na spadávanie:

Formát	celá strana	pol strany	štvrt strany	plocha
A/5	3010,-	1505,-	753,-	301 cm <sup>2</sup>
A/4	6200,-	3100,-	1550,-	620 cm <sup>2</sup>
B/5	4280,-	2190,-	1095,-	428 cm <sup>2</sup>
A/4 skrát.	5430,-	2715,-	1358,-	543 cm <sup>2</sup>
240×240	5760,-	2880,-	1440,-	576 cm <sup>2</sup>

### INZERUJTE V ČASOPISOCH VEDY

S objednávkami sa obracajte na

Propagačný a inzertný referát

VEDY, vydavateľstvo SAV

p. Contrerasová

Klemensova 19

814 30 Bratislava

telefón: 563 21 kl. 311

OSKÁR ELSCHKEK

### SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PÍŠŤALY A ĎALŠIE AEROFÓNY

Práca podáva ucelený prehľad o slovenských ľudových dychových nástrojoch, ktoré sa aj v dnešnej hudobnej tradícii tešia širokej pozornosti. Publikácia chce uspokojiť tento praktický záujem širšou základných informácií a súčasny analytickým spracovaním materiálu podať ich vedeckú analýzu a kultúrno-historické začlenenie do ľudového umenia. Dielo je určené širokému okruhu záujemcov o ľudové umenie a hudbu, rovnako ako aj odbornej verejnosti.

300 strán textu, 115 čiernobielych, 20 farebných fotografií, 31 peroviek, 20 strán noty, cudzojazyčné súhrny, viaz., asi 51 Kčs, vyjde v apríli 1991

**Uvedenú publikáciu si môžete objednať na adrese:**

VEDA, vydavateľstvo SAV

Klemensova 19

814 30 Bratislava

alebo zakúpiť v nasledovných predajniach:

Bratislava, Dunajská 5 – reprezentačná predajňa VEDY

Bratislava, Štúrova 9

Banská Bystrica, Horná 4

Košice, Leninova 59

Žilina, nám. Dukly 2

Nitra, V. I. Lenina 24

## HUMAN AFFAIRS

je nový časopis, ktorý zaplní doterajšiu medzeru v ponuke časopisov vedeckého charakteru v oblasti spoločenských vied. Ide o humanisticky a multidisciplinárne, resp. transdisciplinárne orientovaný časopis určený čitateľom u nás i v zahraničí. Časopis bude pokrývať rozsiahle spektrum spoločenských vied, aj vo vzťahu k umeniam a k prírodným vedám. Popritom bude prihliadať na špecifikum Slovenska, na jeho postavenie v strednej Európe a v Európe vôbec. Human Affairs bude vychádzať dva razy do roka v anglickom jazyku: rozsah bude 96 tlačných strán. Popri článkoch bude časopis prinášať aj informácie v podobe recenzií a správ o najvýznamnejších vedeckých publikáciách a podujatiach týkajúcich sa spomínaného tematického okruhu. Témy, o ktorých sa bude hovoriť v prvých číslach časopisu budú pestré: kreativita a ideológia, humanizmus v histórii, filozofia jazyka, poslanie prekladu v rozvoji kultúry a spoločnosti, kultúrny konflikt, tradícia a súčasnosť, problémy stredoeurópskeho regiónu, etika a politika, bilingvizmus.

Predpokladaná cena jedného výtlačku je 37 Kčs. Časopis bude rozširovať PNS a VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

### OBJEDNÁVKA

Objednávam časopis HUMAN AFFAIRS

Meno/inštitúcia

Adresa

Podpis/pečiatka

VEDA, vydavateľstvo SAV, Klemensova 19, 814 30 Bratislava

Dátum

## Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitender Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Juraj Žáry

Redaktionsrat:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technische Redakteurin:

Jarmila Macherová

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV,

Vajanského nábr. 2,

813 64 Bratislava

Tel.: 332 302

## Inhalt

### STUDIEN

- Ján Bakoš:** Peripherie und kunsthistorische Entwicklung (deutsch) 1  
**Juraj Žáry:** Das kleinere Nordportal des Bratislavaer/Preßburger Doms und seine plastische Ausschmückung 13  
**Jakub Vítovský:** Der Leuchter der Königin Sophie von Bayern im Museum der Stadt Bratislava 45  
**Karel Stejskal:** Über die Buchmalerei der Hussitenzeit 59  
**Jacek Dębicki:** Metaphysik der mittelalterlichen Bildhauerei. Einführung in die Problematik (deutsch) 76

### BUCHBESPRECHUNGEN

- Ákos Moravánszky:** Die Architektur der Donaumonarchie (Dana Bořutová) 92

Auf dem Umschlag:

Relief des Gnadenstuhls im Bogenfeld des kleineren Nordportals des Bratislavaer Domes. Um 1340 oder vierzige Jahre des 14. Jahrhunderts

Druck: Neografia š. p., Martin. Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bezugspreis für die Tschechoslowakei jährlich 144 Kčs, Einzelheft 48 Kčs. Bestellungen aus dem Ausland über PNS – Zentralexpedition und Einfuhr der Presse, nám. Slobody 6, CS – 817 59 Bratislava

© VEDA, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1991