

Bakoš, Ján

Štruktúra a genéza predely oltára sv. Kataríny v kostole sv. Jakuba v Levoči

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1972, vol. 21, iss. F16, pp. [73]-90

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110467>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAN BAKOS
Bratislava

ŠTRUKTÚRA A GENÉZA PREDELY OLTÁRA SV. KATARÍNY V KOSTOLE SV. JAKUBA V LEVOČÍ¹

Pred niekoľkými rokmi uskutočnené reštaurovanie predely vrhlo do istej miery na ňu nové svetlo.² Podarilo sa obnoviť pôvodné, alebo aspoň sa mu blížiace vzorenie maliieb predely, hlavne čo sa týka dvoch starších obrazov. Táto nová podoba však núti k prevencii a aspoň čiastočnému revidovaniu doterajších uzáverov nielen ohľadne tematického určenia, ale do istej miery aj časového zariadenia dvoch starších obrazov predely.

Už dávno sa vedelo, že levočská predela, obsahujúca tri obrazy namaľované vedľa seba na spoločnej tabuli, je slohovo nesúrodá.³ Vedelo sa, že ľavý obraz (smerom od diváka!), znázorňujúci sv. Zódiu s dcérami, je najmenej o štyri desaťročia mladší a že pochádza z druhej polovice 15. storočia.⁴ Dával sa do vzťahu k autorovi oltára sv. Kataríny, ktorému sa pripisovalo aj začlenenie tejto tabule ako predely do svätokatarínskeho oltára.⁵ Niekedy sa o pôvodnom určení tabule ako predely zvyklo pochybovať, pričom sa pokladala za samostatný oltárnik,⁶ respektíve samostatný oltárny nástavec. Inokedy sa považovala za súčasť bývalého hlavného oltára v kostole sv. Jakuba v Levoči.⁷

Vedelo sa tiež, že aj v dvoch starších obrazoch boli v neskorších dobách vykonané mnohé premaľby. Týkalo sa to predovšetkým ústrednej témy predely — Svätej Trojice. Neskoršie zásahy sa však nepovažovali za tak veľké, aby sa muselo pochybovať o pôvodnosti samotného námetu. Ale už M. Csánky pripúšťal, že barokové premaľby zasiahli možno samotnú identitu ústrednej témy.⁸ Nedávne reštaurovanie toto tušenie potvrdilo. Ukázalo sa, že námet sv. Trojice nie je pôvodný. Pôvodným námetom stredného obrazu predely je Tróniaci Kristus, obklopený cherubínmi a anjelmi.

Kristus sedí na tróne, frontálne otočený k divákovi. V mierne od tela rozťahnutých rukách drží pred sebou symboly vlády nad svetom — knihu života a ríšske jablko, respektíve symbol zeme a symbol kráľovskej moci nad ňou. Architektonizovaný trón s operadlom je zo všetkých strán obklopený okřídlenými cherubínmi, nesúcimi ho v oblakoch. Po oboch bokoch obklopujú trón zástupy adorujúcich anjelov. V rohoch obraz uzavierajú symboly štyroch evanjelistov s otvorenými knihami, nachádzajúce sa v štvrtkruhových výsečiach.

Téma a štruktúra

Už z tohto stručného popisu témy centrálného obrazu, ktorého ústredný význam je zdôraznený aj dvojnásobne väčším⁹ rozmerom oproti obrazom boč-

¹ Štúdia je kapitolou väčšej práce *Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku*, ktorú autor vypracoval v r. 1970 ako kandidátsku dizertačnú prácu a obhájil v roku 1972.

² Tabuľa má pomerne malé rozmery: 52 × 172,5 cm. Malému formátu zodpovedá aj drobnopisné, miniatúrne chápanie maliieb.

³ Pozri M. Csánky, *A szepesi és sárosi táblaképfestészet 1460 ig*. Budapest 1938, str. 7 ad. D. Radocsay, *A középkori magyarországi táblaképek*. Budapest 1955, str. 48—49.

⁴ M. Csánky, l. c., str. 7—8.

⁵ Tam tiež, str. 8.

⁶ Tam tiež.

⁷ K. Divald, *Szepesvármegye művészeti emlékei II*. Budapest 1906, str. 49—50.

⁸ M. Csánky, l. c., str. 8.

⁹ Presnejšie povedané dvojnásobne širším rozmerom než bočné obrazy.

ným, vysvitá, že tu ide o špecifické poňatie a pretvorenie starého románskeho námetu *Maiestas Domini*. Tento apokalyptický, vizionársky námet tu však nemá výhradne starý románsky obsah — symbol večnej vlády Krista-sudcu nad svetom,¹⁰ ani nie je súčasťou znázornenia Posledného súdu, ako by to bolo logické. Neprítomnosť mandorly vylučuje možnosť čiste symbolického a reprezentatívneho chápania, prítomnosť symbolov eyanjelistov však na druhej strane dokladajú nepretržitú spojitosť s týmto starým, reprezentatívne-symbolickým chápaním. Umiestnenie tróniaceho Krista miesto v mandorle do oblakov však obsah námetu posúva smerom k spritomňovaciemu chápaniu, smerom k optickej vízii, optickému zjaveniu a skonkrétneniu.¹¹ Je preto možné povedať, že sa tu spája a prelína niekoľko chápaní: Na jednej strane je námet pochopený ako reprezentácia večnej vlády Krista-sudcu nad svetom. Zároveň je to však vízia zjavenia sa Krista v súdny deň a teda pripomenutie Posledného súdu. Na druhej strane je táto vízia pochopená ako Nanebevstúpenie Krista. Dokladajú to práve cherubíni a anjeli, nesúci Krista oblakmi, pretože títo sa objavujú práve v znázorneniach Korunovania P. Márie a jej Nanebevzatí.

Z námetov Korunovania P. Márie, kde cherubíni sprevádzaní anjelmi nesú Máriu a Krista oblakmi, spomeňme za mnohé iné Korunovanie od Nicola di Buonacorso (New York, Robert Lehman),¹² kde sa objavuje aj príznačný motív skrížených rúk adorujúcich anjelov, zhodný s levočským obrazom, Korunovanie od Spinella Aretina v sienskej Pinacotece,¹³ alebo Korunovanie P. Márie od Jacquemarta de Hesdin a Majstra sv. Trojice (Paris, Bibl. nat. 18014).¹⁴

Veľmi často sa chóry cherubínov a anjelov objavujú aj na Nanebevzatí. Z početných talianskych príkladov spomeňme Nanebevzatie od Masolina (Londýn, Nár. gal.),¹⁵ od Nicola di Ser Sozzo Tegliacci v iluminovanom frontispice v sienskom štátnom archíve,¹⁶ alebo od toho istého autora tabuľu so spomínaným námetom v San Gimignano (Museo d'Arte Sacra).¹⁷

Ak s týmito obrazmi zdieľa levočský obraz len spoločný čiastkový motív, tak oveľa bližšie jeho významu sú znázornenia Krista, respektíve boha Posledného súdu, neseného cherubínmi a anjelmi v oblakoch. Uveďme opäť niekoľko talianskych príkladov, ako je Kristus-sudca na freske v dolnom kostole u sv. Františka v Assisi od Cimabuea,¹⁸ kde je však Kristus v mandorle, a nesúci ho anjeli oznamujú posledný súd trúbami,¹⁹ po ktorých niet v levočskom obraze ani stopy. Iným príkladom je Giottov Kristus v Capella degli Scrovegni v Padove

¹⁰ O. Demus, *Romanische Wandmalerei*. München 1968, str. 13—14.

¹¹ Korení však konieckoncov v byzantskom podaní tróniaceho Krista-Pantokrátora, ktoré, na rozdiel od západoeurópskeho chápania, nepoznalo motív mandorly. Pozri O. Demus, l. c., str. 13 aď.

¹² B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places, Central Italian and North Italian Schools*, II. London 1968, obr. 356 (odteraz citujem ako B. Berenson, *Central Italian*).

¹³ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, I. London 1963, obr. 406 (odteraz citované ako B. Berenson, *Florentine School*).

¹⁴ M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry, The Late XIV. Century and the Patronage of the Duke*. London 1969, obrazová časť obr. 96 (Paris, Bibl. nat., lat. 18014, fol. 48v.).

¹⁵ B. Berenson, *Florentine School*, obr. 563.

¹⁶ B. Berenson, *Central Italian*, obr. 360.

¹⁷ Tamtiež, obr. 357.

¹⁸ B. Berenson, *Florentine School*, obr. 11.

¹⁹ Motív trúbiacich anjelov je temer všeobecný.

z obrazu Posledného súdu.²⁰ Okrem obklopenosti anjelmi niet tu však žiadneho, ani typového, ani iného vzťahu k levočskému obrazu. Toto konštatovanie možno urobiť všeobecnejšie o pomere medzi levočským obrazom a talianskou maľbou. Okrem motívu skrížených rúk adorujúcich anjelov sme tu zatiaľ nezistili žiadne užšie vzťahy.

Oveľa tesnejšie spojitosti viažu levočský obraz s francúzsskou knižnou maľbou. Nachádzame v nej nielen motív cherubínov a anjelov obklopujúcich tróniaceho svätca, a to nielen v téme Korunovania P. Márie alebo v zobrazení sv. Trojice (spomeňme obraz sv. Trojice od Majstra Paramentu a jeho dielne v Heures de Milan (Turín, Museo Civico).²¹ Neraz sa tu stretávame aj s kombinovaním tohto „nanebonesúceho“ motívu s motívom symbolov štyroch evanjelistov, teda so spojením tak príznačným práve pre levočský obraz. (Nachádzame ho aj v práve spomenutom obraze z Milánskych hodiniek.)

Ale tematické vzťahy ústredného levočského obrazu k francúzskej miniatúrnej maľbe idú ešte do väčšej hĺbky. Nachádzame v nej námety, v ktorých sa do jedného celku spojuje tróniaci Kristus, nesúci ho cherubíni a anjeli so symbolmi evanjelistov. Ak je v zmiernenom námete Tróniaceho Krista od Majstra Pašiji (Paris, Bibl. lat. 18014)²² Kristus umiestnený ešte v zalamovanej mandorle, a ak sú tu symboly evanjelistov spojené s vyobrazeniami samotných postáv evanjelistov, potom v Tróniacom Kristovi z Turínskych hodiniek (fol. 39 v, ktorá zhorela)²³ od Majstra Paramentu a jeho dielne nachádzame Krista tróniť uprostred oblakov, kde len čipkovina oblakov napodobuje tvar mandorly. V tomto obraze nachádzame tiež príbuzný typ trónu ako v levočskom obraze, a symboly štyroch evanjelistov v rohoch. Miesto kníh však majú nápisové pásky. Ak mal Kristus namaľovaný Majstrom pašii v ľavej ruke knihu, tak teraz má v nej ríšske jablko, obdobne ako v Levoči. Krista, obklopeného cherubínmi a symbolmi evanjelistov, teraz už bez mandorly, ale aj bez trónu a ornamentálneho členenia tabule rohovými terčami evanjelistov nachádzame aj na miniatúre ms. 11060-I, 130 od Jacquemarta a jeho pomocníka (Bibl. Royale, Brusel).²⁴ Ale ani vo francúzskej knižnej maľbe sa nám nepodarilo nájsť úplnú obdobu k levočskému námetu, kde má Kristus obe ruky plné, takže nežehná. Vo francúzskych príkladoch Kristus svojou pravou vždy žehná. Zmieňme sa tu ešte o tom, že s tróniacim Kristom Turínskych hodiniek má levočský Kristus niektoré podobnosti aj v riasení rúcha, a to jednak čo sa týka zopnutia horného pláštá sponou pod krkom a jeho rozovretia na prsiach, jednak čo sa týka systému záhybov rúcha v spodnej časti postavy. Obdobný je hlboký, vertikálne preliačený záhyb medzi kolenami i orientácia cípov záhybov na základni jedným smerom doprava.

Je teda možné uzavrieť, že ústredný námet levočskej predely v sebe spojuje mnohé, dosť nesúrodé prvky. Na jednej strane sú to prvky južného, pravdepodobne koniec-kóncov byzantského pôvodu, ako je neprítomnosť mandorly, skrížené ruky adorujúcich anjelov, ale aj prvky formové, ako sú typy plasticky modelovaných, tmavo tieňovaných tvárí anjelov, typicky byzantský biely dessin na rúchach anjelov, ako aj ich niekedy zelenkavé tváre. Na druhej strane sú to

²⁰ B. Berenson, l. c., obr. 42.

²¹ M. Meiss, l. c., obr. 49 (Turín, Museo Civico, Heures de Turin, fol. 87).

²² Tamtiež, obr. 99 (fol. 53).

²³ Tamtiež, obr. 38.

²⁴ Tamtiež, obr. 190.

prvky západoeurópskeho pôvodu či rozšírenia, ako sú symboly evanjelistov a ich spojenie s tróniacim Kristom do jedného celku.²⁵ Najbližšie ikonografické príklady, nie ovšem obdoby, sme našli práve vo francúzskej knižnej maľbe 14. storočia. I keď tu nemožno hovoriť o bezprostrednom vzťahu, toto zistenie, ako uvidíme, má pre genézu levočskej predely svoj význam.

Námetom vedľajšieho, od diváka pravého obrazu predely je Jakubov sen. Ide tu o exteriérovú, v krajine umiestnenú scénu, ktorá je v typologickom vzťahu so scénou ústrednou. V oboch prípadoch ide o zjavenie sa nadprirodzenej bytosti — boha, takže Jakubov sen je tu chápaný ako starozákonná predzvesť novozákonného zjavenia sa Krista v deň posledného súdu. Podobne ako v strednom obraze, je možno i tu hovoriť o statickom, reprezentatívnom chápaní, o skladaní celku zo statických článkov, o centrálnom, teda adynamickom type kompozície. Tak ako bola i v ústrednom obraze k téme prislúchajúca vertikálna oslabená jednak horizontálnym formátom obrazu, jednak aditívnym kladením postáv po oboch bokoch vertikálne tróniaceho Krista, ak je táto horizontálna zdôraznená do strán rozťahnutými rukami a záhybmi Kristovho rúcha, tak to isté platí aj o kompozícii pravého obrazu. I tu je vertikálna rebríka, na ktorom sa nachádzajú traja anjeli, oslabená jednak horizontálnou polohou pod rebríkom spiaceho Jakuba, jednak vodorovným rozprestrením horizontu krajinného pozadia. Ide tu o úsilie zastaviť pohyb, odstrániť prevládanie ktoréhokoľvek smeru, dosiahnuť statické vyváženie, nutné k reprezentatívnejmu chápaniu, ktoré, ako sa zdá, tu bolo jedným z hlavných cieľov. Aby bola reprezentácia dosiahnutá, nestačí len vyrovnáť a vyvážiť protikladné smery a vyhýbať sa diagonálam, je nutné aj zdôrazniť centrum — to jest obsahové ohnisko reprezentácie. V ústrednej téme to bolo dosiahnuté jednak centrálnou Kristovou polohou, jeho frontalitou, orientovaním asistujúcich postavíček do stredu ku Kristovi, jednak do stredu sa zbíhajúcimi ramenami trónu, podčiarknutými rozpaženými Kristovými rukami.

V Jakubovom sne je toto sústredenie do centra dosiahnuté prekrížením horizontality Jakubovej postavy s vertikálnou rebríka, na ktorom sú nad sebou čiastočne sa prekrývajúci anjeli, ako aj začlenením rebríka približne do stredu plochy obrazu vo vodorovnom smere. Centrálnosť spomenutého prekríženia, ktoré znamená zároveň aj obsahovú podstatu výjavu, je podporená i preliačením horizontu kopcov práve v strede za rebríkom. Toto vyzdvihnutie centra je čiste obsahové, neznamená preváženie vertikálneho smeru. Je zjavné, že základnou črtou levočských obrazov je napätie medzi práve popísaným zdôrazňovaním reprezentatívnosti a súčasným posilňovaním zobrazovania, medzi statickým znakom podstaty idey a jej optickým skonkrétňením. Mohli sme si ju všimnúť už v samotnom ponímaní tróniaceho Krista, kde sa prejavovala ako kríženie staršieho románskeho symbolického významu s konkrétnejším dejovým a vizionársko-zobrazovacím chápaním.

Zmienené napätie sa prejavuje vo všetkých rovinách obrazov. Vezmime si napríklad podanie priestoru, pretože dôležitým prvkom levočských maliieb je práve tendencia ku skonkrétňovaniu javov, ktoré viedlo i k umiestneniu scény Jakubovho sna do konkretizovanej krajiny. Priestorové skonkrétňenie sa tu prejavuje snahou o prekrývanie plánov za sebou. Nie je však vytvorené žiadnym kontinuálnym spojením, niet tu postupných medzičlánkov. Jednotlivé predmety

²⁵ O. Demus, l. c.

sú kladené za sebou viac-menej bez spojenia. Tak v prvom pláne leží spiaci Jakub, tesne za ním sa týči rebrik, anjeli na ňom, ako sme sa už zmienili, sa tiež čiastočne prekrývajú a sú odlišovaní aj farebne (spodný anjel je odený v modrom rúchu, stredný v bielom, vrchný v červenom), čím je tiež zdôraznená snaha o hĺbkové členenie. Medzi týmito prvým, hlavným plánom, i keď prehĺbeným čiastočne do úzkeho javiska, a plánom krajiny, ktorý je chápaný ako pozadie, niet iného spojenia, než farebného temnosvitu, ktorý má tento skok zmierniť. Kopce, ktorými je charakterizovaná krajina, sú chápané ako diaľka, čo je znakovým spôsobom naznačené jednak pomocou drobného meradla pastierov a ovečiek na kopcoch, jednak malými stromkami na svahoch. I v samotných stromoch, napríklad, je zistiteľné napätie medzi znakovou reprezentatívnosťou a zobrazovaním, ktoré sa javí tým, že stromy, hoci chápané ako v diaľke, sú charakterizované zblízka videnými jednotlivými lístkami. Skutočným pozadím výjavu Jakubovho sna, podobne ako výjavu Tróniaceho Krista, je zlatý základ. I jeho chápanie je dvojaké. Na jednej strane má ešte stále charakter vyžarujúceho, aktívneho pozadia,²⁶ na strane druhej je však už zdekoratívne štvorčekovaným puncovaním.

Podobné napätie nachádzame aj v ústrednom obraze. I tu ide o úzky priestor (ak to slovo možno vôbec použiť), členený prekrývaním figúr, o priestorové javisko, ktoré je vtesané medzi dve dekoratívne vrstvy — zlaté pozadie a červené plochy rohových medailónov so symbolmi evanjelistov. Toto relatívne hĺbkové členenie obrazov i javová konkretizácia, ktorá sa v Jakubovom sne prejavuje napríklad oživením krajiny trsmi trávy, stromami s drobnopisne vyznačenými listami, alebo ovečkami na kopci, hrajúcim pastierom, teda až žánrovými prvkami, alebo do značnej konkrétosti dovedeného popisu vrásčitej tváre svätého Jakuba, je teda v protiklade so znakovo-reprezentatívnym chápaním, ale ešte s jednou stránkou, ktorá sa výrazne prejavuje vo farebnom podaní:

Je to práve farebná škála levočských malieb a spôsob chápania farieb, čo nás predovšetkým núti kriticky uvažovať o časovom zaradení predely. Práve posledné reštaurovanie obnovilo približný pôvodný výzor jej farebného ladenia. Farby, v ktorých dominuje tmná červeň (vrchné Jakubovo rúcho, pozadie rohových medailónov), tmavá modrá (Kristovo rúcho), tmná zelená (krajinné kopce, postavičky niektorých anjelov), sa vyznačujú sýtosťou, hĺbkou farebného tónu a vyžarovaním, ako aj mäkkým modelovaním rozmyvaním lokálneho tónu. Ide tu zreteľne o takzvané „vlastné svetlo“,²⁷ o vyžarovanie farebného tónu prostredníctvom svetla obsiahnutého vo farbe. Práve toto aktívne vyžarovanie farieb, spolu s aktívnym pôsobením zlatého pozadia, je istým vyvažovaním snahy o optické, zobrazovacie, teda pasívne prehĺbenie obrazu. Farby tu majú stále spirituálnu hodnotu, ktorá je v zreteľnom napätí s tendenciou skonkrétniť farebnú škálu, urobiť ju len zobrazenie niečoho mimo obrazu,²⁸ ako sa smerovanie k tomu nemeslo objavuje v zeleni kopcov.

Druhou i pre datovanie dôležitou vlastnosťou farebného podania v levočských obrazoch je jeho temnosvitné ladenie. Zvlášť zreteľné je to na obraze Jakubovho

²⁶ O tom W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlin 1954, str. 82 a nasl. (o obrazovom svetle v 14. a 15. storočí).

²⁷ Tamtiež, str. 11–15.

²⁸ Tamtiež, kapitola o zmysle stredovekého obrazového svetla, str. 55 a nasl.

сна. Jednak v tvári spiaceho Jakuba, jednak v podaní krajiny. Nemožno to pripisovať jednoducho stmavnutiu starobou a pôsobením vonkajších vplyvov,²⁹ to jasne ukázala nedávna reštaurácia.

Genetické vzťahy

Najbližšie podobnosti k takémuto chápaniu obrazu, k štruktúre, ktorá v sebe spojila spiritualizmus (vyžarovanie farieb a zlatého pozadia, spirituálne ladenie temnosvitu), znakovo-reprezentatívne chápanie (centrálne kompozícia, statickosť, frontalita, viazanosť na plochu obrazu) a optické skonkrétňovanie (podanie krajiny, farebná škála snažiac sa o optické pripodobenie, javový nominalizmus detailov — tráva, svätcová vrásčitá tvár), idúce až k nesmelému naznačeniu žánrových motívov (pastier hrajúci na píšťalu, ovečky, pes), nachádzame v stredo-európskej oblasti práve v českom maliarstve poslednej štvrtiny 14. storočia — v okruhu pôsobenia Majstra treboňského oltára.³⁰ Tu nachádzame podobné kompozičné chápanie, zdôrazňujúce centrum preliačením kopcovitého horizontu, ovšem bez spomínanej levočskej statiky. Miesto vyrovnania horizontály s vertikálou dochádza u Treboňského majstra práve k zdôrazneniu vertikality a diagonály. Tým sa zdôraznila u neho jednak spiritualita, ktorá sa tu viazala na vertikálnu transcenciu, jednak dramatickosť, ako aj úsilie vytvoriť relatívne opticky skontinuitný priestor, a to práve za pomoci diagonál. V diele Treboňského majstra nachádzame aj podobné chápanie krajiny ako kopcovitého, farebne sa zjednocujúceho terénu (hlavne v scéne Zmŕtvychvstania z treboňského oltára),³¹ ktorý vytláča zlaté pozadie, u Treboňského majstra však oveľa radikálnejšie ako v levočských obrazoch. Nachádzame u neho aj podobnú farebnú škálu — napätie medzi hlbokou červeňou a zeleňou —, i napätie medzi dvoma funkciami farieb — aktívnou, spirituálnou, vyžarujúcou schopnosťou farieb, obsahujúcich imanentné svetlo na jednej strane, a inklinovaním k opticko-zobrazovaciemu traktovaniu farebných tónov, prejavujúce sa snahou o optické zjednotenie temnosvitu i veľkou úlohou optických, hlavne zelených a hnedých tónov. A konečne stretávame v dielach tohto geniálneho českého maliara, poťažne v dielach jemu blízkych, podobnú tendenciu k nominalizmu javových, hlavne krajinných detailov a k naturalizácii fyziognómii. Stačí opäť poukázať napríklad na hlavu pravého zbrojnoša zo scény Zmŕtvychvstania z treboňského oltára v porovnaní s hlavou levočského sv. Jakuba.³² Isté podobnosti môžeme vypočorovať aj medzi obličajom Krista z treboňského Zmŕtvychvstania³³ a tvárou levočského Tróniaceho Krista. Žiaľ, táto je veľmi porušená, takže neumožňuje detailnejšie porovnanie. Tváre pripomínajúce obličej levočského sv. Jakuba i niektoré žánrové motívy môžeme nájsť i na Ukrižovaní zo Sv. Barbory,³⁴ alebo na Adorácii dieťaťa na Hlubočke.³⁵

Je teda zrejme, že levočské obrazy sú v užšom vzťahu k vrstve českej maľby

²⁹ Ako to vysvetľoval M. Csánky, l. c., str. 8–9.

³⁰ Porovnaj hlavne obraz Zmŕtvychvstania z treboňského oltára, farebné vyobrazenie v: *Česká malba gotická, Deskové malířství 1350–1450*. Praha 1950, obr. 96.

³¹ K analýze priestorového chápania u Majstra treboňského oltára pozri J. Pešina, *Obraz krajiny v české knižní malbě kolem roku 1400*. Umění XIII, 1965/3, str. 241–242.

³² *Česká malba gotická*, obr. 100.

³³ Tamtiež, obr. 98.

³⁴ Tamtiež, obr. 115.

³⁵ Tamtiež, obr. 117.

poslednej štvrtiny 14. storočia, reprezentovanej geniálnym dielom Majstra Třeboňského, než sa dosiaľ pripúšťalo. Okruh pôsobenia Třeboňského majstra je možné považovať za konečný prameň slohového názoru levočských obrazov. Ak si uvedomíme, že dielo tohto českého maliara sa rozvíjalo v úzkom vzťahu k frankoflámskemu maliarstvu,³⁶ dostane sa do nového svetla aj naše zistenie ikonografických vzťahov ústredného levočského obrazu s francúzskym miniatúrnym maliarstvom 14. storočia. Niet preto divu, ak podobné farebné ladenie, kompozičné členenie i napätie medzi spiritualizmom a rodiačim sa naturalizmom ako sme jeho svedkami v obrazoch levočskej predely, stretávame aj v Antverpskom oltári od neznámeho majstra v prvého desaťročia 15. storočia.³⁷ Tu nachádzame i podobné hlavičky anjelov, ktoré, tak ako aj chápanie krajiny a nominalistický naturalizmus, pochádzajú z francúzskej knižnej maľby 14. storočia. O bližšom vzťahu k levočským obrazom tu hovoriť nemožno, je to len ďalší doklad ich vzťahu k okruhu pôsobenia Třeboňského majstra.³⁸

Ale rozdiely medzi priamym okruhom Třeboňského majstra a levočskými obrazmi ukazujú, že o bezprostrednom a priamom vzťahu tu dosť dobre nemožno uvažovať. Tieto rozdiely sa sústreďujú na dve stránky malieb. Prvou a hlavnou je znateľné zoslabenie spirituálnej roviny štruktúry levočských malieb a miesto toho zdôraznenie dekoratívnej stránky. Našli sme ho v posilnení plošného chápania zlatého pozadia i v zdôraznení reprezentatívnosti malieb. Na druhej strane sú tu i rozdiely v detailoch, ktoré svedčia o čomsi oveľa dôležitejšom, než len o rozdielne umeleckej úrovne maliarov, z ktorých levočský bol v porovnaní s geniálnym Třeboňským majstrom druhou až tretoradým maliarom. Sú to také detaily, ako je biely dessin byzantinizujúceho charakteru i pôvodu, hneď modelované byzantské typy tvári niektorých cherubínov, či byzantinizujúca zelenkavá podmaľba a tón tváre niektorých anjelov, ktoré svedčia o vplyve inej, možno i južnej tradície na tvorbu levočského majstra. Vplyve, ktorý sa v jeho diele miesil s jasnou českou orientáciou. Iste nie je bezvýznamnou otázkou, či sa tu inak zreteľne stredo európsky školený a západoeurópsky orientovaný maliar nemohol dostať do tvorivého kontaktu s domácou slovenskou, prevažne južne orientovanou tradíciou nástenného maliarstva. Výraznosť byzantinizujúcich prvkov v maľbách levočskej predely je i tak pozoruhodná.

Na základe viacerých rozdielov medzi levočskými maľbami a tvorbou Třeboňského majstra je teda treba zvážiť, či je tieto rozdiely nutné pokladať za doklad sprostredkovania výtvarných prvkov tejto vrstvy českého maliarstva prostredníctvom inej maliarskej oblasti než českej, alebo či je ich možné považovať za rozdiely prevažne časového posunu.

Bez ohľadu na to, či prichádza do úvahy skôr prvá, alebo druhá možnosť, či sa umelecká štruktúra levočských malieb napájala priamo z českého prameňa,

³⁶ Tamtiež, str. 89–101, tam prehľad odbornej literatúry. Pozri tiež J. Pešina, *l. c.*, str. 246; A. Friedl, *Die Persönlichkeit des Meisters von Wittingau und sein Verhältnis zur französischen und italienischen Malerei*, v: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university, XIII, řada uměnovědná, F 8, Brno 1964, str. 105–115. Najnovšie J. Pešina v publikácii *České umění gotické 1350–1420*. Praha 1970, str. 206, 223 aď.

³⁷ Porovnaj najmä výjav Narodenia a sv. Krištofa Antverpského oltára, farebné vyobrazenie v: J. Dupont, C. Gnudi, *Gothic Painting*, Geneve 1954, str. 148, 149. Tiež E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. London 1966, obrazová časť obr. 108–109, textová časť str. 93 aď.

³⁸ O vzťahu Majstra třeboňského oltára k Antverpskému oltáru pozri J. Pešina, *Obraz krajiny*, str. 246.

alebo nie, je zrejmé, že levočské obrazy nevznikli v tesnej časovej blízkosti k maľbám treboňského oltára. Nie je ich preto, domnievam sa, možné klásť do 14. storočia,³⁹ napriek tomu, že mnohými prvkami (hlavne farebnou škálou a ponímaním farieb) tkvia ešte v ňom. Hlavným dôvodom toho sa zdá byť zosilnenie dekoratívnej a reprezentatívnej zložky obrazov levočskej predely.⁴⁰

V doterajšom bádani o maľbách levočskej predely prevažuje mienka, že tieto obrazy boli namaľované pred, okolo, alebo tesne po roku 1420. Skoro všetci bádatelia síce zdôrazňujú prvky zrejme koreniace ešte v 14. storočí, ale pre objavenie sa schematizmu v nich ich kladú až do storočia nasledujúceho. Tak Wiese tieto maľby zaraďuje všeobecne do prvej tretiny 15. storočia,⁴¹ Csánky až do doby tesne po roku 1420,⁴² Wagner do doby okolo 1420⁴³ a Radocsay do rokov 1410—1420.⁴⁴

Pôvodná hlboká a žiarivá farebnosť, kedysi iba nejasne tušená, ktorú odhalilo posledné reštaurovanie malieb, nás však núti poopraviť do istej miery doterajšie datovanie. Domnievam sa, že napriek silnejúcemu dekorativizmu levočských malieb, prejavujúcemu sa zvlášť jasne napríklad v ornamentálne poňatých vlasoch anjelov, napriek strnulosti gest a napriek zvýrazneniu reprezentatívnosti, je charakter prvkov poukazujúcich ešte smerom k 14. storočiu (hlavne spirituálna, vyžarujúca funkcia farieb a vnútorného svetla, ako aj temnosvitné ladenie) tak vyhranený, že ich treba klásť bližšie k 14. storočiu než dosiaľ, približne o desaťročie skôr, teda do prvej dekády 15. storočia, alebo k roku 1410. V týchto maľbách nenachádzame ešte ani stopu zmanierističenia, potlačenia telesného jadra lineárne sa osamostatňujúcou drapériou. Telo je v levočských obrazoch ešte stále formujúcim podkladom rúcha, vysvitá pod jeho záhybmi. Nenachádzame tu teda ani vzťah k vyhranenému českému krásnemu slohu, v ktorom dochádza k zautonómneniu rytmického pohybu plastických hmôt drapérie. To vzhľadom k nášmu navrhovanému začleneniu levočských malieb do prvého desaťročia 15. storočia znamená jednak skutočnosť, že vznikli po roku 1400, jednak, že nevznikli v bezprostrednom dotyku s krásnym slohom českého razenia, a jednak, že ich maliara je možné považovať za staršieho a konzervatívneho umelca. V jeho maľbách nenachádzame tiež prvky onoho expresívneho žánrového naturalizmu ako sa rozvinul v českom, ale i rakúskom maliarstve od dvadsiaty rokov 15. storočia.⁴⁵ Krajinné prvky, naturalistické črty obličajov, či žánrové motívy sú tu ešte stále držané v rámci spiritualizmu a idealistickej reprezentatívnosti. Domnievam sa preto, že toto spojenie spiritualizmu s reprezentáciou, so zdekoratívením, túto štruktúru levočských obrazov nemožno odvodzovať v žiadnom prípade z umenia Majstra rajhradského oltára.⁴⁶

³⁹ Ako tvrdil K. Divald, l. c., str. 49—50.

⁴⁰ Ako aj miniatúrne chápanie rozšírené okolo roku 1400, pozri W. Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Leipzig 1940, str. 176 ad.

⁴¹ O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn—Wien—Leipzig 1938, str. 92, 220.

⁴² M. Csánky, l. c., str. 9.

⁴³ V. Wagner, *Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku*. Martin 1942, str. 12. Ten istý, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*. Bratislava 1948, str. 32.

⁴⁴ D. Radocsay, l. c., str. 372.

⁴⁵ Predstavovanému hlavne Majstrom rajhradského oltára a Majstrom votívneho obrazu zo St. Lambrechta.

⁴⁶ Ako sa domnieva M. Csánky, l. c., a V. Wagner, l. c. Porovnaj *Česká malba gotická*, obr. 181—192.

Tak ako sa starší bádatelia v podstate zhodli v otázke datovania malieb levočskej predely, zhodli sa aj v otázke ich slohového a genetického začlenenia. Za východisko ich štýlu považujú rakúske maliarstvo prvej štvrtiny 15. storočia. Wiese dáva levočskú predelu do vzťahu k Majstrovi zo St. Lambrechtu a popiera v nej české prvky.⁴⁷ Csánky levočské maľby vyvodzuje z „rakúsko-českej“ oblasti, konkrétnejšie z viedenskej maliarskej školy a nachádza v nich aj vzťahy k rajhradskému oltáru. Upozorňuje pozoruhodné i na koniec-koncov burgundský pôvod niektorých motívov (krajinné prostredie, anjeli).⁴⁸ Wagner hovorí o vplyvoch českej maľby (rajhradského oltára) sprostredkovaných školením levočského maliara vo viedenskej škole.⁴⁹ Radocsay tieto určenia špecifikuje, nachádza kompozičné vzťahy k takzvanému Majstrovi londýnskeho trónu milosti a k Majstrovi Matky božej na polmesiaci, ako aj vzťahy k Majstrovi viedenského uctievania dieťaťa a Majstrovi Obetovaní.⁵⁰ Teda i on vyvodzuje levočské maľby z viedenskej maliarskej školy. Len Stange celkom prekvapujúco hovorí o adriaticko-benátskom pôvode maliara dotknutého vraj i nemeckou maľbou.⁵¹ Za doklad toho považuje ikonografiu sv. Zofie, vôbec si neuvedomujú, že ľavý obraz levočskej predely slohovo s oboma predošlými nesúvisí, že je dielom celkom odlišného maliara, a že vznikol až po polovici 15. storočia.

Ak hľadáme spojitosť medzi maľbami levočskej predely a rakúskym, respektíve viedenským maliarstvom počiatku 15. storočia, keď sa toto vyvinulo na jedno z významných stredísk stredoeurópskeho maliarskeho vývoja ako jeden z dedičov českej maliarskej školy,⁵² zisťujeme, že najbližšou je levočským maľbám tvorba takzvaného Majstra viedenského Uctievania dieťaťa („Meister der Anbetung“). Tento maliar býva kladený na začiatok viedenskej maliarskej tradície 15. storočia a považovaný za učiteľa a východisko ostatných vynikajúcich maliarov tejto školy,⁵³ medzi ktorými vyniká najmä Majster Obetovaní („Meister der Darbringungen“) a Majster votívneho obrazu zo St. Lambrechta,⁵⁴ niekedy nazývaný i Hansom z Tübingenu,⁵⁵ respektíve Majstrom Hansom.⁵⁶

Inými slovami, levočské maľby majú z viedenskej maľby prvej polovice 15. storočia najbližšie k dielam najstaršieho maliara tejto školy, pôsobiaceho

⁴⁷ O. Schürer, E. Wiese, str. 92.

⁴⁸ M. Csánky, l. c., str. 8–9.

⁴⁹ V. Wagner, *Gotické tabuľové maliarstvo*, str. 12.

⁵⁰ D. Radocsay, l. c., str. 48–49.

⁵¹ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, XI. München–Berlin 1961, str. 149.

⁵² A. Stange, l. c., str. 6, popiera výlučnú úlohu českého maliarstva pri konštituovaní viedenskej maliarskej školy.

⁵³ K. Oettinger, *Hans von Tübingen und seine Schule*. Berlin 1938, str. 43 a nasl. Naposledy tento názor vyslovuje W. Buchowiecki v katalógu *Gotik in Österreich*. Krems an der Donau 1967, str. 70. Zakladateľskú úlohu tohto maliara popiera v poslednej dobe G. Schmidt, *Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XX, 1966/1, str. 14.

⁵⁴ O. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*. Augsburg 1929, str. 10. L. Baldass, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik 1400–1525*. Wien 1934, str. 7.

⁵⁵ K. Oettinger, l. c. Oettingerovo identifikovanie autora Votívneho obrazu zo St. Lambrechta s listinou doloženým, vo Viedenskom Novom Meste pracujúcim Hansom z Tübingenu bolo neskôr odmietnuté a používa sa len ako konvenčný názov. Pozri P. von Baldass v Baldass, Buchowiecki, Feuchtmüller, Mrazek, *Gotik in Österreich*. Wien–Hannover–Bern 1961, str. 55. W. Buchowiecki v citovanom katalógu *Gotik in Österreich*, str. 71.

⁵⁶ A. Stange, l. c., str. 11 a nasl.

hlavne v prvých dvoch desaťročiach 15. storočia,⁵⁷ a nie teda k dielam druhej generácie viedenských maliarov, reprezentovanej spomínaným Majstrom Obetovaní či Majstrom votívneho obrazu zo St. Lambrechta. Výrazne to dokladá porovnanie levočských obrazov, napríklad s vyobrazením Narodenia Krista (Österreichische Galerie, Wien)⁵⁸ od spomenutého Majstra Uctievania dieťaťa. Nachádzame na ňom veľmi podobný farebný kolorit, hlboké žiarivé farby, aktívnu úlohu vnútorného svetla vo farbe, i príbuzné ladenie sytej červenej, zelenej a modrej. Bola to práve táto farebná škála a aktívna žiarivosť koloritu, spolu so zmyslom pre naturalistický detail, držaný v rámci idealizmu tzv. mäkkého štýlu, t.j. spojenie naturalistických prvkov so spiritualizmom, čo viedlo rakúskych bádateľov⁵⁹ k uzáveru, že východiskom štýlového chápania tohto viedenského maliara je česká maľba, a to priamo tvorba Majstra treboňského oltára.⁶⁰ I keď sa zdôrazňuje, že tento viedenský majster nepatrí k českej škole, predpokladá sa jeho priame školenie koncom 14. storočia u Treboňského majstra,⁶¹ alebo aspoň retrospektívny návrat k jeho dielu.⁶² Je teda zrejmé, že porovnanie maliieb levočskej predely s maľbami zmieného viedenského majstra nás vedie k spoločnému prameňu — k tvorbe Majstra treboňského oltára. Ak sme zistili, že hlavné, čo levočského maliara od tohto geniálneho českého majstra odlišuje je rast ornamentality, dekoratívnosti, reprezentatívnosti a súčasne i miniatúrnosti a drobnopisnosti, tak podobné tendencie môžeme zistiť aj u spomínaného viedenského maliara.⁶³ Porovnanie s jeho dielom však ide ešte do väčších podrobností: Nestretávame tu len podobnú sýtosť a žiarivosť farieb⁶⁴ a náznakov farebného temnosvitu (lepšie povedané jeho zvyšky), ale dokonca aj dosť príbuzné typy anjelských tváří. Vynikne to pri porovnaní tváričky ľavého horného anjela zo stredného levočského obrazu s ľavým adorujúcim anjelom viedenského obrazu Narodenia. Nielen forma tváre, ale aj ornamentalita podania vlasov je veľmi podobná, a príbuzné je konečne i už zmienené drobnopisné chápanie oboch majstrov.

Môžeme teda povedať, že vzťah levočskej predely k dielu Majstra Uctievania je dvojaký. Na jednej strane sme zistili podobnosti v prvkoch, ktoré majú u oboch maliarov spoločný prameň — tvorbu Treboňského majstra. Na druhej strane sme našli i podobnosti v prvkoch, ktorými sa levočské maľby od českej maľby zreteľne odlišovali. Bola to predovšetkým zvýraznená dekoratívnosť, ornamentalita, zoslabenie spirituality, zdôraznenie statickej reprezentatívnosti a nahradenie spirituálnej metafyzickosti lyrickosťou a intímnosťou, ale i detaily, ako typy oválnych anjelských tváričiek a ornamentalizovaných kučeravých vlasov. Žiaľ, ani v diele tohoto rakúskeho maliara sa nepodarilo nájsť vysvetlenie pre taliansko-byzantské prvky levočských maliieb.

⁵⁷ Blížšie k roku 1400 posúva tvorbu tohto majstra A. Stange, l. c., str. 10. Väčšinou bádateľov však býva jeho tvorba kladená do rokov 1415–1420, pokiaľ ide o viedenské Narodenie a budapeštské Kľaňanie troch kráľov. Pozri P. Baldass, l. c., str. 53.

⁵⁸ K. Oettinger, l. c., obr. 41a. A, Stange, l. c., obr. 6.

⁵⁹ K. Oettinger, l. c., str. 44.

⁶⁰ Tamtiež; P. Baldass, l. c., str. 53; W. Buchowiecki, l. c., str. 70.

⁶¹ A. Stange, l. c., str. 9.

⁶² K. Oettinger, l. c.

⁶³ A. Stange, l. c., str. 10.

⁶⁴ Nie je bez zaujímavosti, že aj v dielach Majstra Uctievania dieťaťa sa predpokladajú francúzske podnety, hlavne vo farebnej škále. Pozri A. Stange, l. c., str. 10.

Ak sú príbuznosti medzi viedenským a levočským maliarom vysvetliteľné časovo, ak je tu možné hovoriť o príslušnosti do príbuznej doby vzniku, do doby okolo roku 1410, napriek tomu, že neskoršie diela spomínaného viedenského maliara (Narodenie vo Viedni, Klaňanie kráľov v Budapešti) je predsaden asi pravdepodobnejšie klásť až za tento rok,⁶⁵ tak nie sú týmto časovým určením vyčerpané. Márne by sme totiž, ako sme už naznačili, hľadali vzťah levočských malieb k českej maľbe krásneho slohu, podobne ako to platí aj pre Majstra viedenského Uctievania.⁶⁶ Je preto skutočne otázka, či nemožno slohovú štruktúru levočského maliara odvodzovať z transformácie českej maľby viedenským majstrom. Vzhľadom k tomu, že dekoratívna a ornamentálna stránka tvorby viedenského maliara sa zdá byť pomerne silnejšia a vyhranenejšia, než je tomu u levočského umelca, že u tohto prevláda naopak ešte spirituálne ladenie, i keď už značne zdekoratívnené, ako sa to prejavuje väčšou hĺbkou farebných tónov a temnosvitu oproti vyjasňujúcemu sa koloritu viedenského maliara,⁶⁷ sa domnievam, že levočský maliar bol nielen konzervatívnejší, ale asi aj starší,⁶⁸ a že jeho vzťah k tvorbe Treboňského majstra nebol sprostredkovaný priamo Majstrom viedenského Uctievania. Dá sa tu skôr hovoriť o podobnostiach vyplývajúcich z paralelity.

Ak si uvedomíme, že o zakladateľskom postavení spomínaného Majstra Uctievania v rámci viedenskej maľby bolo v poslednej dobe zapochybované,⁶⁹ bude zrejmé, že zrelativizovanie vzťahov levočských malieb k jeho tvorbe neznamená úplné vylúčenie ich vzťahov k rakúskemu maliarstvu, ba ani možných vzťahov závislosti a prijímania podnetov. Vzájomné príbuznosti medzi viedenským a levočským maliarom naznačujú, že vplyv českého umenia mohol levočský umelec dostať i cestou rakúskeho maliarstva. Že toto dedičstvo nedostal prostredníctvom českého umenia nasledujúcich časových vrstiev bolo už naznačené.⁷⁰ I tak je však nutné zdôrazniť, že umelecká štruktúra malieb levočskej predely, napriek podobnostiam s dielami Majstra Uctievania, ktoré sa viažu k spoločnému českému východisku, i takým, ktoré sa zdajú svedčiť o nových francko-burgundských podnetoch bez českého sprostredkovania (javia sa hlavne v anjelských tvárach, v raste ornamentality v spojení s nominalistickým natu-

⁶⁵ Ak levočskú predelu kladieme do doby okolo roku 1410, potom rozdiel v chápaní drapérie, dlhé, plynulé a už znepravidelňované záhyby, ktoré vytvárajú na zemi i vejárovité trubice v mladších dielach Majstra Uctievania dieťaťa (v Narodení a zvlášť v budapešťskom Klaňaní kráľov), dokladajú, že levočskú predelu je skutočne treba klásť pred tieto maľby. A tiež, že viedenské Narodenie a budapešťské Klaňanie sú mladšie, než tvrdí A. Stange, l. c., str. 10, t.j., že pochádzajú pravdepodobne až z 2. desaťročia 15. storočia.

⁶⁶ K. Oettinger, l. c., str. 44. A. Stange, l. c., str. 10.

⁶⁷ Rozdiel jestvuje, ako sme už uviedli, aj v podaní drapérie: U levočského maliara ide ešte stále o ťažké, na telesnom jadre závislé rúcho. U viedenského umelca sa oproti tomu rúcho začína dynamicky osamostatňovať, a to práve v tých dielach, s ktorými inak levočské maľby vykazujú najužšie podobnosti (Narodenie, Klaňanie).

⁶⁸ Zistené rozdiely platia v modifikovanej podobe aj pre porovnanie so staršími, Majstrovi viedenského Uctievania pripisovanými dielami. Konkrétne s tabuľkami vyobrazujúcimi Pašije, ktoré sa nachádzajú vo francúzskom súkromnom majetku (A. Stange, l. c., strana 9—10). Ak by sme tu nehovorili o mladšej dobe vzniku pašijových tabuľiek, čo je však vzhľadom k ich pohybovosti pravdepodobnejšie, museli by sme rozdiel vysvetliť buď väčším konzervatizmom, alebo starším vekom levočského maliara.

⁶⁹ G. Schmidt, l. c.

⁷⁰ To zdôraznil už E. Wieser, l. c., str. 92.

ralizmom),⁷¹ sa porovnaním s viedenskou maľbou nevyčerpáva. Štruktúru levočských malieb nie je možné bezo zvyšku z tejto umeleckej oblasti vyvodiť.

Isté podobnosti k levočským maľbám nachádzame aj v iných oblastiach rakúskeho maliarstva prvej štvrtiny 15. storočia, pozoruhodne ovšem s tými dielami, ktoré čo najbezprostrednejšie súvisia s viedenským maliarstvom, ba niekedy sa k nemu priamo či nepriamo počítajú. Ide však predovšetkým o podobnosti vo sfére dieľich motívov a ikonografie. Na kompozičné podobnosti s dielom Majstra londýnskeho trónu milosti („Majster der Londoner Gnadenstuhl“) už bolo poukázané.⁷² Ak však za jeho dielo nepovažujeme obraz tzv. „Strahlenkranzmadonny“ zo St. Lambrechta (Joanneum, Graz), ako to v poslednej dobe urobil A. Rosenauer,⁷³ potom je ťažko nájsť bližšie vzťahy medzi levočskou predelou a samotným londýnskym obrazom. Čo sa týka centrálnej, reprezentatívnej veľmi zdôrazňujúcej kompozície a tvaru konštrukcie trónu, nie sú to také podobnosti, aby sa nedali vyvodiť zo spoločného franko-burgundského prameňa.⁷⁴ Zvlášť, ak si spomenieme, že niektoré franko-burgundské prvky levočských malieb (hlavne krajina alebo naturalizmus tváří) boli do istej miery vyvoditeľné z pôsobenia Třeboňského majstra, iné však boli mladšie, ktoré iba do istej miery zdieľali levočské maľby s dielami Majstra Uctievania (mám na mysli tváre anjelov a zvýraznenú ornamentálnosť a dekorativizmus). Sú to práve ony, ktoré spôsobujú, že bližšie podobnosti než s londýnskym obrazom, nachádzame k levočským maľbám v spomínanej „Strahlenkranzmadonne“.⁷⁵ A to jednak k motivickej stránke, jednak k rovine formového chápania, a nakoniec i vo farebnej kompozícii. Nachádzame tu podobný motív obklopujúcich anjelov, držaných v jednom farebnom tóne, podobné ornamentálne zvláštnosti anjelov i dieťaťa madony, podobný oválny typ jeho tváre i podobné temnosvitné modelovanie plasticity obličaja, ba dokonca aj príbuzný systém riasenia rúcha s vertikálne preličeným záhybom medzi kolenami a smerovaním cípov záhybov na základni doprava.⁷⁶

Zreteľné sú však i rozdiely. Aj keď farebná kompozícia rakúskeho diela má podobnú sýtosť a vyžarujúce vnútorné svetlo, kontrasty medzi farbami sú ostrejšie, záhybový systém je komplikovanejší, záhyby sú plynulejšie, ale i dynamickejšie, a modelovanie objemov je oveľa plastickejšie, uzavrenejšie a dekoratívnejšie.

I keby mal pravdu Rosenauer a obraz madony by pochádzal z doby okolo roku 1410⁷⁷ a nie, ako sa domnieva väčšina bádateľov, až z doby okolo roku

⁷¹ Dokladajú to aj isté podobnosti anjelských tváří levočskej predely i obrazov Majstra viedenského Uctievania dieťaťa s kolínskym maliarstvom (s anjelskými tváričkami kolínskej a všeobecnejšie porýnskej maľby), ktoré sa tiež dajú vysvetliť spoločným franko-burgundským prameňom. Na podobnosti levočskej predely s kolínskym maliarstvom upozornil už M. Csánky, l. c., str. 9.

⁷² D. Radocsay, l. c., str. 48–49. G. Schmidt, l. c., str. 10, považuje tohto umelca za príameho člena viedenskej maliarskej dielne, podobne ako kedysi O. Päch, l. c., str. 9 a nasl.

⁷³ V katalógu *Gotik in Österreich*, str. 109, polemizujú tak s názorom Oettingerovým, l. c., str. 69 aď., Baldassovým, l. c., str. 55, i Stangeovým, l. c., str. 62. Tak isto i G. Schmidt, l. c., str. 10.

⁷⁴ Pojednávaný obraz bol pôvodne považovaný za burgundský alebo francúzsky.

⁷⁵ Baldass, Buchowiecki, Feuchtmüller, Mrazek, l. c., obr. X.

⁷⁶ Svätolambrechtská madona je pokladaná za štýrske dielo, pozri citovaný katalóg *Gotik in Österreich*, str. 109; P. Baldass, l. c., str. 55; A. Stange, l. c., str. 59 aď.

⁷⁷ Katalóg *Gotik in Österreich*, str. 109.

1425—1430,⁷⁸ i vtedy by bolo zrejme, že levočská predela tkvie v staršej slohovej vrstve, a že medzi týmito dielami nemožno hovoriť o kauzálnom vzťahu. A konečne, je to práve i prítomnosť českého prvku,⁷⁹ ktorá vzdaluje levočské maľby od pojednávaneho obrazu tróniacej madony. I keď sa podobnosti s ňou na druhej strane sústreďujú na dielčie motívy, a to práve tie, ktorými sa levočské maľby líšia od českého maliarstva (typy tváří anjelov, ornamentalita, dekoratívnosť kompozície), sú tieto podobnosti vyložiteľné snád prislusnosťou k internacionálnemu štýlu a v konečnom dôsledku sú odvoditeľné z franko-burgundskej maľby.⁸⁰ Mám na mysli hlavne typy anjelov a cherubínov. Ale ani tam nenachádzame vysvetlenie ich silného byzantinizujúceho charakteru.

Isté ikonografické podobnosti nachádzame nakoniec v niektorých rakúskych konkrétnejšie povedané salzburských rukopisoch, ako napríklad podobnú scénu Jakubovho sna v kresbe obrazového rukopisu v berlínskom Kupferstichkabinete.⁸¹ Do istej miery podobné protipostavenie Jakubovho sna s Nanebevstúpením (čo je, ako sme už naznačili, jedna z významových rovín stredného levočského obrazu) v ilustráciách k Speculum humane salvationis v Madride (Nat. bibl. Ms. B 19 V 25/7).⁸² Tieto podobnosti nepresahujú ikonografickú stránku a nedostávajú sa zväčša už do roviny kompozičnej. Snád iba kompozícia Jakubovho sna z madridského rukopisu je relatívne dosť blízka levočskej. I keď je zrejme, že ilustrácie spomenutého rukopisu sú časovo mladšie,⁸³ ako to ukazuje záhybový systém, kompozičné príbuznosti sa tu dostávajú do nového svetla ak si uvedomíme, že ilustrácie tohoto salzburského, resp. severotirolského rukopisu⁸⁴ sú v zrejmom slohovom vzťahu k viedenskej maľbe, a to, ako zistil K. Oettinger, práve k Majstrovi viedenského Uctievania.⁸⁵ Aj ikonografická rovina nás teda do istej miery vracia k tomuto maliarovi, v ktorom bez ohľadu na to, či bol základným kameňom viedenskej maľby prvej polovice 15. storočia alebo nie, sa spojuje pomerne veľmi priama transformácia podnetov Třeboňského majstra s novými, z franko-burgundskej maľby pochádzajúcimi motívmi a podnetmi. A to je špecifické aj pre maľby levočské. Vzhľadom k ich silným byzantinizujúcim prvkom však nie vyčerpávajúce.

Výsledky komparácií nás teda vedú k takémuto uzáveru: Slohovým východiskom maliarskej štruktúry levočských maľieb je umenie Třeboňského majstra a jeho bezprostredné pôsobenie. Tieto podnety sa však nedostali do maľieb levočskej predely priamo od Třeboňského majstra, ani prostredníctvom neskoršieho vývoja českého maliarstva, ale pravdepodobne transformáciou rakúskym maliarstvom. Ak je teda možné predpokladať rakúske sprostredkovanie, tak nie v podobe, keď sa rakúska maľba plne konštituuje ako samostatná a relatívne

⁷⁸ P. Baldass, l. c., str. 55, A. Stange, l. c., str. 62, W. Buchowiecki, l. c., str. 76 a iní.

⁷⁹ W. Buchowiecki, l. c., str. 76. Oproti tomu českú zložku v komparovanom diele zdôrazňuje A. Stange, l. c., str. 63.

⁸⁰ Viacerí bádatelia vyzdvihujú vo svätolambrechtskej madone porýnske, resp. kolínske prvky, pozri P. Baldass, l. c., str. 55, W. Buchowiecki, l. c., str. 76, čo v súvislosti s Csánkyho postrehom podobnosti levočskej predely s kolínskym maliarstvom iste nie je nezaujímavé.

⁸¹ K. Oettinger, l. c., obr. 94a.

⁸² Tamtiež, obr. 95a.

⁸³ Tamtiež, str. 105, ho Oettinger kladie do roku 1432.

⁸⁴ Tamtiež.

⁸⁵ Tamtiež.

na českej nezávislá, ale v tej podobe, kedy bola väzba na české umenie ešte pomerne silná. Najbližšie vzťahy vykazujú levočské maľby k dielam Majstra viedenského Uctievania dieťaťa. Ak by ho aj nebolo možné považovať za zakladateľa viedenskej maľby, ale za zvláštneho, do istej miery osamelého majstra⁸⁶ v rámci viedenskej maliarskej oblasti, je zrejme, že tieto vzťahy sa zakladajú práve na spoločnom prameni — na vzťahu k tvorbe Majstra treboňského oltára —, a na príbuznom časovom posune jeho podnetov, to jest na dobe vzniku okolo roku 1410. Túto príbuznosť však, domnievam sa, nie je možné chápať ako dosiaľ, v zmysle závislosti levočského majstra na spomenutom viedenskom maliarovi. Ide skôr o príbuznosť vyplývajúcu tak zo spoločného prameňa, ako aj z podobnej transformácie tohto prameňa. Podobná transformácia nebola spôsobená iba časovou blízkosťou, ale pravdepodobne práve vzťahom k rovnakému, alebo aspoň podobnému prúdu transformácie. Tento je možné chápať ako rakúsky prúd, alebo presnejšie, v rakúskom maliarstve jestvujúci prúd. To znamená, že levočské maľby nemožno kauzálne vyvodzovať z tvorby Majstra Uctievania. Dá sa skôr hovoriť o istej paralelite či príslušnosti (vzťahu) k podobnému prúdu transformácie českej maľby vrstvy Treboňského majstra. Inými slovami, levočského maliara je možné nielen považovať za staršieho, než bol viedenský majster, ale Majstra Uctievania nemožno absolutisticky klásť na začiatok vývoja viedenskej maľby. Je oprávnenejšie počítať s náhodnosťou zachovania diel, a preto ho považovať skôr len za jeden z článkov zložitejších a mnohorakejších vývojových vzťahov spájajúcich českú a rakúsku maľbu. Z tejto vetvy transformácie českého umenia vrstvy Treboňského majstra, ktorej iba jedným článkom bol asi Majster Uctievania, je možné odvodzovať maľby levočskej predely.

Dôležité však je, že ani toto genetické začlenenie dostatočne nevysvetľuje existenciu všetkých prvkov levočských malieb. Nevysvetlený zostáva hlavne pôvod byzantinizujúcich prvkov, ktorých čistota je príliš silná, než aby sa dala chápať len ako všeobecná črta stredoeurópskeho maliarskeho vývoja.⁸⁷ Ani poukaz k domácej taliansko-byzantinizujúcej tradícii nástenného maliarstva sa dosiaľ nepodarilo špecifikovať. Genetické vzťahnutie malieb levočskej predely k rakúskemu maliarstvu, k tej jeho vrstve, ktorá bola v čo najbezprostrednejšom vzťahu k tvorbe Majstra treboňského oltára a spojovala ho s novšími frankoflámskymi podnetmi, je preto i dosiaľ všeobecné a neuzavreté riešenie.

Otvorenou zostáva i otázka pôvodnej funkcie levočskej predely, otázka, či išlo pôvodne o predelu, alebo o retabulum malého oltárika, ako aj problém značky, ktorá sa nachádza v strede horného vertikálneho orámovania tabule predely,⁸⁸ a o ktorej nie je jasné, či je značkou autorskou, dielenskou, alebo

⁸⁶ G. Schmidt, l. c., str. 13.

⁸⁷ Po dokončení práce ma prof. A. Kutal upozornil na „jisté analogie v českých byzantinizujúcich malbách“ pozdneho 14. a ranného 15. storočia (Březnická madona, kapucínsky cyklus), „kterých bylo... nepochybně více, než jich je zachováno“ (citované z posudku prof. A. Kutala o zmienenej kandidátskej dizertačnej práci). Zatiaľ sa nepodarilo zistiť priamejší vzťah medzi byzantinizujúcimi tendenciami českého maliarstva konca 14. a počiatku 15. storočia na jednej strane a byzantinizujúcimi prvkami levočskej predely na strane druhej, takže je zatiaľ možné hovoriť len o prejavoch príbuzných tendencií. Súčasne to ale podporuje navrhnuté datovanie levočských malieb do doby okolo roku 1410, zvlášť vo vzťahu k spomínanému kapucínskemu cyklu, ktorý sa kladie do rovnakej doby, pozri *České umění gotické*, str. 237.

⁸⁸ Vyobrazenie značky pozri v: O. Schürer, O. Wiese, l. c., str. 91. Tiež M. Csányi, l. c. str. 49.

objednávateľskou, resp. donátorskou. V každom prípade je to však už prvá stopa postupného opúšťania anonymity či už tvorcu, alebo objednávateľa, prejavom procesu rastúceho sebauvedomovania človeka,⁸⁹ ale i osobnejšieho a majetnickejšieho vzťahu k svetu. Vzhľadom k výjavu Jakubovho sna nie je tiež vylúčené, že predela mohla byť snáď súčasťou staršieho hlavného oltára kostola sv. Jakuba,⁹⁰ i keď plastiky z neho zachované (dnes v nástavcovom štíte hlavného oltára od Majstra Pavla) sú dielami 14. storočia.⁹¹ Ale videli sme, že aj maľby levočskej predeľy svojim slohovým názorom kotvia ešte v 14. storočí, i keď vznikli pravdepodobne až začiatkom 15. storočia. A je to práve táto ich súvislosť s umením 14. storočia, ktorá nás vedie k názoru, že levočské maľby patria na čelo pojednania o začiatkoch nášho tabuľového maliarstva. Dávajú nám aspoň trochu tušíť podobu tabuľových maľieb z konca 14. storočia, ktorých existenciu môžeme dnes len predpokladať.⁹²

STRUKTUR UND ENTSTEHUNG DER ALTARPREDELLA DER HL. KATHERINA IN DER JAKOBSKIRCHE IN LEVOČA

Die Ergebnisse der vor einigen Jahren vorgenommenen Restaurierung der Predella des Altars der hl. Katharina in der Jakobskirche zu Levoča (Leutschau) machen es notwendig, sowohl die bisher anerkannte thematische Deutung des Kunstwerks als auch die Ansichten über dessen Entstehungszeit und Platz in der Entwicklung der gotischen Tafelmalerei in der Slowakei zu überprüfen. Von dem die hl. Sophia und ihre Töchter darstellenden linken Seitenbild der Predella weiß man bereits seit langem, daß es aus der 2. Hälfte des 15. Jh. stammt und in keiner Beziehung zu den beiden älteren Tafeln steht. Es zeigte sich aber auch, daß die mittlere Tafel nicht — wie bisher angenommen — die Heilige Dreifaltigkeit darstellte, sondern den Christus auf dem Thron, umgeben von Cherubinen und Engeln, die ihn auf einer Wolke tragen, und von den Symbolen der Evangelisten. Es handelt sich um eine spezifische Neugestaltung des alten romanischen Themas Maiestas Domini. Das apokalyptisch-visionäre Thema wird hier aber nicht in der eindeutigen romanischen Darstellungsweise zum Symbol der ewigen Herrschaft des richtenden Christus über die Welt verarbeitet, und auch nicht — wie es logisch wäre — als Szene des Jüngsten Gerichts gestellt. Das Fehlen der Mandorla verrät, daß keine ausschließlich symbolische Deutung vorliegt; anderseits stellen die Symbole der Evangelisten in den Bildecken die Verbindung zu der überlieferten, repräsentativen Symbolen verpflichteten Denkweise her. Die Wolken, die den thronenden Christus umschweben, verleihen dem Thema eine optische Konkretisierung. Das Thema wird hier also in mehreren Ebenen veranschaulicht: einerseits als die immerwährende Herrschaft Christi über die Welt und zugleich als seine Erscheinung zum Weltgericht und Mahnung an den Jüngsten Tag, andererseits — und darauf verweisen auch die in den Darstellungen von Mariä Krönung und Himmelfahrt üblichen Cherubim und Engel — als Christi Himmelfahrt.

Eine ähnliche Mehrschichtigkeit ist im 14. Jh. in der italienischen Malerei, abgesehen von unbestimmten Andeutungen, kaum festzustellen, wohl aber bei manchen französischen Mismbole der Evangelisten zu einem Ganzen vereinigen. Während der Meister der Passion seinen Thronenden Christus noch mit einer Mandorla umgibt und zu den Symbolen auch die Evangelisten selbst abbildet (Paris, Bibl. nat. lat. 18014), thront der Christus des Meisters der Paramente und seiner Gehilfen auf der Heures de Turin (fol. 39 v) inmitten von Wolken

⁸⁹ D. Radocsay, l. c., str. 49, 236.

⁹⁰ K. Divald, l. c., str. 49—50.

⁹¹ J. Homolka, *Mistr Pavel z Levoče*. Praha 1961, str. 10—11, obr. 99—114. Levočská predela však neprežrádza s týmito dielami žiadne užšie vzťahy.

⁹² Po dokončení tejto práce vyšla významná publikácia J. Krásu *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1971. Ukazuje sa, že to mohlo byť práve české knižné maliarstvo z konca 14. a počiatku 15. storočia, ktoré sprostredkovalo levočskému maliarovi tak výdobytky českého umenia, ako aj podnety franko-burgundskej maľby. Vo václavských rukopisoch nachádzame početné podobnosti k levočskej predele. Presnejšie vymedzenie by si však vyžadovalo zvláštne miesto. Je vecou ďalšieho bádania.

niaturmalern, die den Thronenden Christus, die ihn tragenden Cherubim und Engel und die und die Sinnbilder der Evangelisten befinden sich in den Ecken. Einen von Cherubinen und den vier Symbolen umgebenen Christus ohne Mandorla finden wir auf der Miniatur von Jacquemart und seinem Gehilfen (Bibl. Royale, Brussel, ms. 11060-I, 130). Das zentrale Thema der Predella von Levoča vereinigt in sich also ziemlich betrogene Elemente. Einerseits sind es Elemente südlicher, wahrscheinlich byzantinischer Provenienz (z. B. des Fehlen der Mandorla, die gekreuzten Hände der anbetenden Engel und ihre plastisch modellierten, dunkel beschatteten und grünlich untermalten Gesichter sowie das typisch weiße byzantinische Dessin ihrer Gewänder), andererseits Elemente westeuropäischer Herkunft bzw. Verbreitung, wie z. B. Symbole der Evangelisten und ihre Verbindung mit dem Thronenden Christus zu einem Ganzen.

Thema des rechten Bildes der Predella ist Jakobs Traum. Es steht in typologischer Beziehung zu dem zentralen Bild. In beiden Fällen handelt es sich um divinorische Offenbarung, Jakobs Traum wird hier zum alttestamentarischen Vorzeichen der Erscheinung Christi am Tage des Jüngsten Gerichts. Gewisse ikonographische Parallelen finden wir in einigen österreichischen bzw. Salzburger Handschriften. Einen ähnlich bezogenen Jakobstraum enthält auch eine illustrierte Handschrift des Berliner Kupferstichkabinetts (K. Oettinger, Hans von Tübingen und seine Schule, Bild 94 a) und in der Gegenüberstellung von offenbarem Traum und Christi Himmelfahrt auch das *Speculum humanae salvationis* (Madrid, Nat. bibl. Ms. B 19 V 25/7). Die thematischen und kompositorischen Beziehungen der Bilder von Levoča zur französischen und österreichischen Buchmalerei sind auch für die Bestimmung der stilistischen Ausgangsposition des Meisters von Levoča von Bedeutung.

Die Forscher stimmen im wesentlichen sowohl in der Datierung als auch in der stilistischen und genetischen Bestimmung der Predella von Levoča überein. Die Darstellungsweise der beiden älteren Bilder führen sie auf den Einfluß der Osterreichischen bzw. der Wiener Schule des ersten Viertels des 15. Jh. zurück und nennen in diesem Zusammenhang den Meister der Motivtafel von St. Lambrecht, den Meister der Anbetung, den Meister der Mondselhmuttergottes und den Meister des Londoner Gnadenstuhls. Die beiden Bilder dürften ihrer Meinung nach um das Jahr 1420 entstanden sein. Die tschechischen Elemente werden, in Einklang mit der erwähnten Datierung, vom Meister des Altars von Rajhrad abgeleitet und ihre Umwandlung österreichischen Ausstrahlungen zugeschrieben. Die Ergebnisse der jüngsten Restaurierung zwingen uns jedoch, sowohl Ikonographie als auch Entstehungszeit und stilistische Einstufung neu zu bestimmen.

Kompositorisch steht im mitteleuropäischen Kunstbereich dem Schöpfer beider Bilder am nächsten der Kreis um den Meister des Wittingauer Altars, also die böhmische Malerkunst des ausgehenden 14. Jh. Auf diese Verwandtschaft verweisen die spiritualistischen Elemente (die hell leuchtenden Farben, der strahlende goldene Hintergrund, das spirituell getönte Helldunkel), die symbolisch-repräsentative Konzeption (zentrale Komposition, Erstarrtheit, Frontalität, Gebundenheit an die Bildfläche) und die optische Konkretisierung (Darstellung der Landschaft, detaillierte Gestaltung — Gras, Falten im Gesicht des hl. Jakob), die bis zu einer schüchternen Andeutung von Genremotiven reicht (der auf einer Pfeife spielende Hirt, die Schäfchen und der Hund in Jakobs Traum). Bei dem Meister der Wittingauer Altars finden wir eine ähnliche Komposition der Landschaft (Hügelhorizont im Zentrum), eine ähnliche Vereinheitlichung der Landschaftsfarben (besonders in der Auferstehung des Wittingauer Altars), eine ähnliche auf dem Gegensatz von Tiefrot und Grün beruhende Farbkombination, eine ähnliche Spannung zwischen der aktiven, spirituellen Fähigkeit der Farben und der Neigung zur optisch darstellenden, naturalisierenden Anwendung von Farbtönen und eine ähnliche Tendenz zum Nominalismus landschaftlicher und physiognomischer Details (z. B. sieht der rechte Knappe in der Auferstehungsszene des Wittingauer Altars in mehreren Gesichtszügen dem hl. Jakob der Predella von Levoča ähnlich, Gesichter, die an das Gesicht des hl. Jakob erinnern sowie manche Genremotive der Predella von Levoča sind auch auf dem Bild der Kreuzigung der hl. Barbara und in der Anbetung des Kindes in Hluboká zu finden).

Es ist also offensichtlich, daß die Bilder von Levoča in engerer Beziehung zur tschechischen Malerei des letzten Viertels des 14. Jh. stehen, als bisher angenommen. Vertreter dieser böhmischen Malerei ist vor allem der geniale Meister des Wittingauer Altars. Seine Kunstrichtung war es, die letzten Endes den Stil der Bilder von Levoča geprägt hat. Wenn wir uns die Berührungspunkte zwischen dem Werk dieses böhmischen Meisters und der franko-flämischen Malerei in Erinnerung rufen, rückt auch unsere Feststellung der ikonographischen Beziehungen zwischen der Predella von Levoča und der französischen Miniaturmalerei des 14. Jh. in ein neues Licht.

Aber neben dem starken, ja entscheidendem Einfluß des Meisters von Wittingau enthält die Predella von Levoča auch Elemente, die sich vom Werk des Meisters des Wittingauer Altars und seiner unmittelbaren Umgebung deutlich abheben. Vor allem fällt das größere Maß an Statik, Prunkaufwand und Dekorativismus auf, die der dramatisierenden und spirituellen Darstellungsweise des Meisters von Wittingau ziemlich fremd sind. Aber auch zu verschiedenen Details, z. B. zu den überraschend markanten byzantinischen Elementen, finden wir in der böhmischen Malerei keine Parallele. Ließen sich diese südlichen Elemente vielleicht auf Einwirkungen der heimischen, slowakischen Wandmalerei des 14. erklären, in der bekanntlich die italo-byzantinische Komponente von entscheidender Bedeutung war?

Für die stilistischen und strukturellen Unterschiede zwischen den Bildern der Predella und den dem Wittingauer Meister verpflichteten Werke gibt es zweierlei Erklärung. Die eine liegt in der verschiedenen Entstehungszeit. Die aus der Tiefe strahlende Farbenpracht der Bilder von Levoča, wie sie durch die jüngste Restaurierung zutage gebracht wurde, zwingt uns, die bisherige um das Jahr 1420 liegende Datierung zu verlassen. Die spirituelle Funktion der leuchtenden Farben und des Helldunkel der Komposition zeigen, daß die Entstehungszeit der beiden älteren Bilder der Predella dem 14. Jh. näher liegt als bisher vermutet. Doch ebenso wie die Farbgebung und Farbenkomposition Verwandtschaft mit dem Kreis des Wittingauer Meisters verraten, so unterscheiden sie sich andererseits durch die Betonung des Repräsentativen und Dekorativen deutlich von seinem Werk. Diese Elemente verweisen auf das 15. Jh. als Entstehungszeit. Am wahrscheinlichsten ist das Ende des ersten Jahrzehnts des 15. Jh. Die Bilder vermitteln keinerlei Beziehung zu der böhmischen Malerei des schönen Stils, zu seiner Autonomie, allerdings auch nicht zu dem expressiven genrehaften böhmischen Naturalismus der 20er Jahre. Das Kunsterbe des Wittingauer Meisters muß also auf anderen Wegen nach Levoča gelangt sein als über die jüngeren Entwicklungsstufen der böhmischen Kunst.

Wenn wir uns nun der Wiener Malerei des beginnenden 15. Jh. zuwenden, mit dem die Predella von Levoča bisher vorbehaltlos in Verbindung gebracht wurde, stellen wir fest, daß die künstlerische Struktur der Werke des als Begründer der Wiener Schule der 1. Hälfte des 15. Jh. geltenden Meisters der Anbetung den Bildern am nächsten steht. Davon können wir uns überzeugen, wenn wir die Bilder von Levoča mit der Geburt Christi in der Wiener Österreichischen Galerie vergleichen. Wir finden hier nicht nur eine sehr ähnliche Farbenkomposition, detaillierte Darstellung von Formen, Ornamentalismus, repräsentative und statische Gestaltung des Geschehens, Spannung zwischen Spiritualismus und Dekorativismus, sondern auch Ähnlichkeiten in Details, vor allem in den Gesichtern der Engel. Diese Ähnlichkeiten erhalten einen tieferen Sinn, wenn wir der engen Kontakte zwischen dem Meister der Anbetung und dem Meister von Wittingau gedenken. (Nach Stange soll der Meister der Anbetung sogar ein Schüler des Wittingauer gewesen sein.) Und doch können wir die Ähnlichkeiten nicht einfach damit erklären, daß das Erbe des Wittingauer Meisters nach Levoča direkt über das Werk des Meisters der Anbetung gelangt wäre. Von den jüngeren Werken des Wiener Meisters unterscheiden sich die Bilder von Levoča deutlich durch ein größeres Maß an Spiritualismus. Daraus folgt auch, daß die Bilder der Predella etwas älter sein dürften als die Geburt Christi in Wien und die Anbetung der drei Könige in Budapest. Zu den älteren Werken des Wiener Meisters (Tafeln mit Passionsbildern, in französischem Privateigentum) stehen die Bilder von Levoča in keiner Beziehung. Es scheint daher richtig, das Verhältnis beider Künstler — des Schöpfers der Bilder von Levoča und des Meisters der Anbetung — nicht als Abhängigkeit, sondern mit dem Wort Parallelität zu bezeichnen. Beide Maler gehen vom Schaffen des Wittingauer Meisters aus. Der Weg, auf dem ihnen seine Kunst vermittelt wurde, läßt sich heute kaum noch feststellen. Das Mittelrand dürfte Österreich gewesen sein. Der Meister von Levoča war der konservativere und wahrscheinlich auch der ältere von beiden. Neben dem gemeinsamen Ausgangspunkt und Vermittlungsweg muß für die vergleichbaren Werke beider Maler auch die gleiche Entstehungszeit angenommen werden — der Beginn des 15. Jh. (Die jüngeren Werke des Meisters der Anbetung, bei denen der Schwerpunkt seines Schaffens liegt, stammen wahrscheinlich aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. Auf diesen späteren Zeitpunkt deuten die stark hervortretenden dekorativen Elemente und die der jüngeren frankoburgundischen Kunst verpflichteten Ausdrucksmittel.)

Auch zu anderen Werken der österreichischen Tafelmalerei des ersten Viertels des 15. Jh. können die Bilder von Levoča in Beziehung gebracht werden, u. zw. interessanterweise zu jenen, die eng mit der Wiener Tafelmalerei verbunden sind. Die Ähnlichkeit liegt hier vor allem in der Sphäre der Teilmotive und der Ikonographie. Auf die kompositorische Ähnlichkeit der Bilder von Levoča mit dem Londoner Gnadenstuhl hat bereits Radocsay verwiesen.

Lehnen wir aber, in Übereinstimmung mit den neuesten Erkenntnissen, für den Londoner Gnadenstuhl und die Strahlenkranzmadonna von St. Lambrecht (Joanneum, Graz) die Annahme eines gemeinsamen Schöpfers ab, können wir kaum zwischen, den Bildern von Levoča und dem Londoner Bild eine Beziehung herstellen. Der zentripetale, repräsentative und statische Charakter beider Werke kann sehr wohl auf gemeinsamen frankoburgundischen Ursprung zurückgeführt werden, dessen Ausstrahlungen die Künstler auf verschiedenen Wegen erreicht haben dürften. Die den Bildern von Levoča anhaftenden Merkmale der jüngeren frankoburgundischen Malerei sind eben die von dem Werk des Wittingauer Meisters nicht ableitbaren Elemente (z. B. die Gesichter und das ornamentierte Haar der Engel), die eine Verwandtschaft mit der Strahlenkranzmadonna nahelegen. Auch auf diesem Bild umgeben einfarbige Cherubim und Engel mit ornamentiertem Haar eine in der Mitte thronende Gestalt, deren Gesicht in ebenfalls hell dunkler Modellierung höchst plastisch wirkt. Sogar im Faltenschlag ähnelt das Madonnenkleid dem Kleid des Christus von Levoča. Diese Analogien dürfen über wesentliche Unterschiede nicht hinwegtäuschen. Die Farbenkontraste des Madonnenbildes sind schärfer, das Faltenssystem komplizierter und dynamischer, die Körperlichkeit ausdrucksvoller. Die Bilder von Levoča sind offensichtlich einem älteren Stil verpflichtet als dem der Grazer Tafel.

Obwohl es nicht gelungen ist, die Entstehungsgeschichte der Bilder von Levoča zufriedenstellend zu klären, war es doch möglich, den Meister des Wittingauer Altars und seinen Kreis als stilistisches Vorbild zu ermitteln, dem sie ihre fundamentale Spannung, die Spannung zwischen Spiritualismus und Naturalismus verdanken. Das Wissen um die Kunst der Wittingauer erreichte jedoch den Meister von Levoča nicht auf direktem Wege und auch nicht über die späteren Entwicklungsstufen der böhmischen Tafelmalerei. Die engen Beziehungen der Bilder von Levoča zu dem dem Meister von Wittingau verhafteten Meister der Anbetung, dem Begründer der Wiener Malerschule, rechtfertigen die Annahme, daß es österreichische Maler waren, denen der Maler von Levoča die Vermittlung der von Wittingau ausgehenden Anregungen zu verdanken hatte. Die Beziehungen zwischen den Bildern von Levoča und den Werken des Meisters der Anbetung können jedoch nicht als Abhängigkeit bezeichnet werden. Es handelt sich um Parallelerscheinungen mit gemeinsamer Ausgangsbasis und ähnlichen Wegen der Umformung, wobei die Bilder von Levoča ein Mehr an Traditionstreue eines wahrscheinlich älteren Künstlers erkennen lassen. Die Annahme von der frankoflämischen Einflüsse wird durch die Ähnlichkeit der Bilder von Levoča mit der Grazer österreichischen Umgestaltung nicht nur der Kunst Wittingauer Meisters, sondern auch der Strahlenkranzmadonna noch bestärkt. Aus dem Vergleich der Bilder von Levoča mit dem Werk des Meisters von Wittingau ergibt sich für die Predella eine dem 14. Jh. nahe Entstehungszeit. Die Verwandtschaft mit den offenbar jüngeren Werken des Meisters der Anbetung und der ebenfalls jüngeren Strahlenkranzmadonna gestattet es, die Entstehung mit dem ersten Jahrzehnt des 15. Jh. zu datieren. Da es nicht möglich ist, die Fragmente von Poniky und Bátovie dem 14. Jh. zuzurechnen, sind die Bilder der Predella von Levoča die einzigen Kustwerke, die dank ihrem Traditionalismus eine Vorstellung von der slowakischen Tafelmalerei des ausgehenden 14. Jh. gestatten.

Übersetzt von Valtr Chyba