

Polona Vidmar, Ptuj

KIPARSKA DELAVNICA NA PTUJSKI GORI

Kipi in reliefi, za katere domnevamo, da so nastali kmalu po letu 1400 v kiparski delavnici, ki se je razvila na gradbišču Mariji posvečene cerkve na Ptujski Gori, so v evropskem merilu izreden umetnostnozgodovinski fenomen, saj jih odlikujejo za razmeroma odmaknjeno območje visoka kakovost, za delavnice omenjenega obdobja neobičajno veliko ohranjenih predmetov in obsežno delavniško nasledstvo na Ptuj in okolici ter na Hrvaškem. Medtem ko moramo kakovost pripisati vplivu in finančni moči naročnikov cerkvene gradnje in opreme, pa je dobra ohranjenost razložljiva z dejstvom, da so mnogi kipi postali milostne podobe.

Obstoj kiparske delavnice na Ptujski Gori okrog leta 1400 ni potrjen z nobenim arhivskim virom. Ptujskogorska kiparska delavnica je konstrukt umetnostnih zgodovinarjev, nastal iz potrebe, kako umestiti precejšnje število kiparskih stvaritev, ki so še sedaj ohranjene v romarski cerkvi, v drugih sakralnih spomenikih ali muzejih in kažejo podobne značilnosti. Obstoj delavnice je pogojen s prihodom formiranih umetnikov na Ptujsko Goro,¹ kar odpira vprašanja o njihovi provenienci, šolanju, uporabi vzorčnih knjig, posredniški vlogi cerkvenih ustanoviteljev in podobno. Vprašanja so povezana s problemoma ustanovitve ptujskogorske cerkve in njene gradnje. Čeprav tudi ustanovitev in gradnja še nista dokončno pojasnjeni in bodo predvsem glede identitete in provenience gradbenih mojstrov potrebne nadaljnje raziskave, je pomembna nova spoznanja o arhitekturi in stavbni plastiki nedavno objavil Robert Peskar v svoji disertaciji.² V njej je bilo potrjeno, da sodi

¹ Gre za umetnike različnih profilov. Horst Schweigert ugotavlja, da so v t. i. »Vojvodski delavnici« na Dunaju delovali kiparji, kamnoseki, imenovani »lapicida«, zidarji-kamnoseki, imenovani »latomus«, in slikarji. Horst SCHWEIGERT, *Gotische Plastik, Schatz und Schicksal* (Mariazell & Neuberg an der Mürz, 4. 5.–27. 10. 1996, ed. Otto Freydenegg-Monzello), Graz 1996, p. 278. Podobno organizirano delavnico bi si smeli predstavljati tudi na Ptujski Gori.

² Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji*, Ljubljana 2005 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 82–100, 257–266.

ptujskogorska cerkev v skupino štirih glavnih božjepotnih cerkva iz 14. stoletja na Štajerskem (Mariazell, Pöllauberg, Straßengel) in da moramo izhodišča arhitektonskih prvin ptujskogorske cerkve iskati tudi v zgornještajerski arhitekturi.³ Vendar omenjeno spoznanje velja le za arhitekturo in arhitekturno plastiko, glede kiparskih stvaritev pa se izkaže, da je položaj Ptujске Gore med štirimi romarskimi središči edinstven: v primerih Pöllauberga, Maria Zella in Straßengla namreč ne moremo govoriti o kiparskih delavnicah, ki so se razvile na gradbiščih. Za primerjavo smo tako primorani poseči po bolj oddaljenih primerih, predvsem delavnicah na gradbiščih cerkve sv. Vida v Pragi in cerkve sv. Štefana na Dunaju, morda tudi delavnici na gradbišču gradu v Budi. V vseh treh primerih gre za velikopotezne projekte v srednjeevropskem prostoru, katerih gradnjo sta podpirali dinastični hiši Luksemburžanov in Habsburžanov. Zato se seveda postavlja vprašanje, v kolikšni meri smemo spoznanja o njih prenašati na Ptujsko Goro, katere gradnjo je podpiralo sicer bogato, vendar razen Celjskih grofov vendarle plemstvo lokalnega pomena.

Eden izmed argumentov, da ptujskogorski kipi niso import iz kakšnega pomembnega umetnostnega središča, je dejstvo, da so, vsaj tisti, ki so bili doslej natančneje obdelani oziroma restavrirani, izdelani iz istega materiala, in sicer iz peščenega apnenca, pridobljenega v približno 40 kilometrov oddaljeni Vinici na Hrvaškem.⁴

Naročniki

S provenienco uporabljenega materiala se približamo tudi vprašanju naročnikov gradnje ptujskogorske cerkve in njene opreme. Gospoščina Vinica je bila namreč od leta 1397 v lasti grofa Hermana II. Celjskega,⁵ Celjski grofje pa so na podlagi na t. i. Celjskem oltarju upodobljenih grbov potrjeni za ene od naročnikov cerkvene opreme. Na

³ PESKAR 2005, cit. n. 2, p. 86.

⁴ Mojca BEDJANIČ, *Geološko ovrednotenje nahajališč in kamnite kulturne dediščine iz miocenskih sedimentnih kamnin severovzhodne Slovenije*, Ljubljana 2007 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 214.

⁵ István TRINGLI, *Die Würden und die Besitzungen der Cillier in Ungarn, Celjski grofje – stara tema – nova spoznanja* (Celje, Pokrajinski muzej, 27. do 29. maj 1998, ed. Rolanda Fugger Germadnik), Celje 1998, pp. 115–123, p. 116. Herman II. Celjski je leta 1397 dobil Vinico v dar od Sigmunda Luksemburškega.

podlagi grbov so bili identificirani tudi drugi naročniki opreme. To pa so gospodje Ptujski in gospodje Wallseejski, oboji tudi v virih imenovani ustanovitelji cerkve,⁶ ter vitezi Dobrniški, vitezi Wolfi z Ehrenhausna (Ernovža), gospodje Stubenberški in gospodje Vivšniški – zadnji dve rodbini kot v virih navedeni ustanovitelji beneficijev.⁷ Med naročniki so obstajale sorodstvene ali vsaj fevdalne vezi. Sorodstvene in politične povezave med naročniki in tedanjimi evropskimi knezi veljajo za enega od kriterijev, na podlagi katerih ugotavljamo provenienco mojstrov, gradbenikov, kamnosekov in kiparjev, ki so izdelali določen spomenik. Za navedene naročnike lahko ugotovimo, da so bili gospodje Wallseejski, Ptujski in Stubenberški povezani predvsem z deželnimi knezi Habsburžani, kar Ptujsko Goro povezuje s habsburškimi umetnostnimi naročili s težiščem na Dunaju.⁸ Fevdalna podrejenost gospodov Ptujskih salzburškim nadškofom odpira možnost salzburške prove-

⁶ V popisu arhivskega gradiva, ki so ga gospodje Stubenberški hranili na gradu Vurberk, je naveden podatek: »Ain lateinisch Vidimus von prior im obern closter zu Petau des gnadt / und vergunbrief, so habst Wonovacij herrn Ulrichen von Walsse gegeben, die capellen an der Neustiftt zu pauen. Item derselb haubtbrieft.« Cf. Johann LOSERTH, *Das Archiv des Hauses Stubenberg. Supplement Band II, Archivregister von Wurmberg (1498 und 1543) nebst einem Wurmberger Schlossinventar (1525), Beiträge zur Erforschung steirischer Geschichte, XXXVII–XV (n. F. V–VIII)*, Graz 1911, pp. 1–58, n. 23, p. 96. Deželnoknežji vizitator štajerskih župnij in samostanov pa je v letih 1544/45 zabeležil: »Des fillials Unser Lieben Frauen an der Neustiftt ist fundator die herrn von Pettaw.« Cf. Rudolf Karl HÖFER, *Die landesfürstliche Visitation der Pfarren und Klöster in der Steiermark in den Jahren 1544/1545*, Graz 1992, p. 248.

⁷ Avguštin STEGENŠEK, *Božja pot k Materi Božji na Črnigori*, Dunaj 1914, pp. 22s.

⁸ Zelo povednih za pomen povezav med deželnim knezom in visokim plemstvom, ki je bilo z njim ozko povezano (knez jim je podeljeval najvišje deželne službe, za kar so mu plemiči v zameno dajali na razpolago denarna sredstva), je sedem ciklov slikanih oken, ki se pripisujejo t. i. »Vojvodski delavnici«. Cf. Eva FRODL-KRAFT, *The Stained Glas from Ebreichsdorf and The »Austrian Ducal Workshop«, The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, New York 1992, pp. 384–407, pp. 403–406. Delavnica je razen za vojvodo Alberta III. izdelala tudi slikana okna za gospode iz Tirne, Henrika Streuna iz Schwarzenaua, Bertholda iz Wehingen, najbrž za Hansa Liechtensteinskega iz Nikolsburga in za gospode Ptujске v cistercijski cerkvi v Vetrinju. Ta krog visokega plemstva okrog Habsburžanov, v katerega lahko uvrstimo tudi Ulrika Wallseejskega, ki je bil od leta 1396 dvorni mojster vojvode Viljema, je bil najbrž odločen tudi pri naboru gradbenih in kiparskih mojstrov, ki so prišli na Ptujsko Goro.

nience mojstrov,⁹ medtem ko zveze Hermana II. Celjskega s Sigismundom Luksemburškim kažejo na krog umetnikov okrog Luksemburžanov, vendar ne na Prago, kjer je tedaj vladal Sigismundov starejši brat Vencelj, s katerim sta bila v sporu. Na Prago oziroma Češko bi kazale le dvorne službe in posesti sorodnikov Wilbirge Maidburške, soproge Bernarda Ptujskega, predvsem aktivnosti njenega brata Hansa Maidburškega.¹⁰ Provenienca mojstrov iz bolj oddaljenih krajev, predvsem iz Šlezije in Prusije, bi bila možna na podlagi široko razprostranjenih redovnih povezav nemškega viteškega reda. Njihova komenda v bližnji Veliki Nedelji je bila prav tako ustanova gospodov Ptujskih.¹¹

Organizacija delavnice

O organiziranosti ptujskogorske kiparske delavnice je mogoče govoriti le hipotetično. Zaradi pomanjkanja primerljivih delavnic se lahko delno naslonimo na primerjavo s ptujskogorsko arhitekturo in arhitekturno plastiko, o katere ustvarjalcih in njihovem delovanju je nekoliko več znanega. Kot eno izmed značilnosti zanju smemo izpostaviti relativno množičnost ustvarjalcev. Peskar navaja 185 različnih kamnoseških znakov, ki se v ptujskogorski cerkvi pojavijo od 1 do 89 krat. Kot drugo značilnost bi navedla, da so si raziskovalci enotni, da je bil eden od kamnosekov vodilni, njegov znak pa naj bi bil upodobljen tudi na leta 1491 obnovljenem oboku v ladji.¹² Tretja značilnost so selitve kamnosekov na bližnja sočasna gradbišča, naj omenim le prezbiterija hajdinske in ormoške cerkve, ki so ju gradili gospodje Ptujski, in samostan v Lepogla-

⁹ Posebno pomemben bi bil vpliv Bertolda iz Wehingen, habsburškega kandidata za salzburškega nadškofa. Njegov grb, zalomljena prečka v obliki črke W, je morda upodobljena na jugozahodnem kapitelu v ptujskogorskem prezbiteriju. Bertold je bil nadškof med letoma 1403 do 1406, čeprav ga kapitelj ni potrdil (*Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, ed. Heinz Dobsch, I/1, Salzburg 1981, p. 452).

¹⁰ Hannes P. NASCHENWENG, *Die Landeshauptleute der Steiermark 1236–2002*, Graz 2002, pp. 77s.

¹¹ O ustanovitvi komende obstaja precej literature, navedla bi le poglobljeno in žal povsem spregledano disertacijo Irmgard ASCHBAUER, *Beiträge zur Geschichte des Deutschen Ordens in Kärnten und in der Steiermark. Von den Anfängen bis 1525* (doktorska disertacija, Univerza na Dunaju, tipkopis), Wien 1968.

¹² Marijan ZADNIKAR, *Ptajska Gora. Visoka pesem slovenske gotike*, Ljubljana 1992, p. 50; PESKAR 2005, cit. n. 2, p. 96.

vi, ki je bil gradnja grofov Celjskih.¹³ Katero od teh značilnosti lahko prenesemo tudi na kiparsko delavnico? Relativno številčnost ustvarjalcev vsekakor, saj jo potrjujejo različne stilne značilnosti in različna kakovost ohranjenih plastik. Manj verjetno pa je, da bi se podobno kot kamnoseki selili tudi kiparji. Selitve kamnosekov po sočasnih štajerskih in hrvaških gradbiščih nakazujejo smeri, kamor so romali tudi kiparski izdelki, vendar so jih najbrž izdelali na Gori in dokončane prenesli v cerkve, za katere so bili namenjeni. Še bolj vprašljiv je problem vodilnega mojstra v kiparski delavnici. Robert Peskar domneva, da bi lahko bil znak vodilnega kiparja naslikan na ladijskem oboku v bližini znaka vodilnega kamnoseka,¹⁴ vendar znaka na nobeni od skulptur ne zasledimo. Tudi če vodilnega mojstra enačimo z ustvarjalcem najbolj kakovostnega ohranjenega kipa, torej z Mojstrom sv. Jakoba, lahko v opus, ki ga je na Gori ustvaril ali pa je nastal pod njegovim vplivom, uvrstimo le manjši del ohranjenih skulptur. Zato bo pravilnejša hipoteza o več bolj ali manj enakovrednih kiparjih, ki so izhajali iz različnih delavniških krogov. Na ptujskogorsko kiparsko delavnico smemo po mojem mnenju prenesti hipotezo, ki jo je za praško kiparsko delavnico pri sv. Vidu razvil Gerhard Schmidt. V Pragi tik pred letom 1400 naj kipi ne bi nastajali izpod roke enega mojstra, temveč kot nekakšno skupinsko delo več enakovrednih kiparjev.¹⁵ Delavnica naj torej ne bi bila organizirana kot običajno pod vodstvom enega mojstra, ki je zaposloval pomočnike, temveč kot skupina prvovrstnih kiparjev, morda neke vrste bratovščina, ki so si delo razdelili. Na praških izdelkih naj bi se tovrstna organiziranost delavnice kazala v tesni medsebojni soodvisnosti kipov v formulaciji figur in draperij, tipiki obrazov in uporabi ornamentov, ki se sicer razen v plastiki hkrati pojavljajo tudi v

¹³ Zdenko BALOG, Pitanje difuzije utjecaja praške majstorske radionice Petra Parlera na području današnje Republike Hrvatske – s posebnim obzirom na ulogu lepoglavskog gradilišta, *Lepoglavski zbornik 1996. Radovi sa znanstvenog skupa Šest stoljeća kulture i umjetnosti u Lepoglavi*, Zagreb 1998, pp. 81–112, p. 93. Za gradnje grofov Celjskih na Hrvaškem glej še: Zdenko BALOG, Majstorska radionica u službi Hermana Celjskog, *Celjski grofje – stara tema – nova spoznanja*, Zbornik međnarodnega simpozija, Pokrajinski muzej Celje, Celje 1998, pp. 325–336.

¹⁴ PESKAR 2005, cit. n. 2, p. 96.

¹⁵ Milena BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ, Die Skulptur des Schönen Stils in Böhmen, *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik* (Historisches Museum der Stadt Wien, 19.4. – 1.7. 1990), Wien 1990, pp. 81–112, p. 82.

slikarstvu, arhitekturi in zlatarstvu.¹⁶ Prav te značilnosti pa opazimo tudi na ptujskogorski plastiki.

Ptujskogorski kipi, njihovi vzori in njihovi domnevni naročniki

Obravnavo ptujskogorske skulpture je potrebno začeti pri najbolj kakovostnem kipu, to je skulptura apostola Jakoba st. Kip je najverjetneje stal na oltarju s patrocinijem sv. Jakoba, ki ga je po popisu beneficijev iz leta 1683 ustanovil Hans Wolf iz Ernovža.¹⁷ Hans Wolf je izhajal iz viteškega spremstva gospodov Ptujskih. Njegova naročniška vloga pri gradnji in opremljanju ptujskogorske cerkve je potrjena tudi z naslikanim grbom na oboku glavne ladje, najbrž pa tudi ni naključje, da je njegov nagrobnik (sedaj je vzidan v severno steno ladje graške stolnice) nastal v isti delavnici kakor nagrobnik Sigismunda Dobrniškega, ki je ohranjen v ptujskogorski cerkvi. Najbrž ni brez pomena tudi dejstvo, da so gospodje Ptujski dohodke gosposčine Ernovž v več generacijah zapisovali svojim ženam kot vdovsko posest.¹⁸

Svetniška figura sv. Jakoba je v ohranjenem sočasnem srednjeevropskem kiparstvu precej osamljena, če ne upoštevamo kipa sv. Petra iz Slivic, ki je približno dvajset let starejši,¹⁹ zato mu moramo poiskati primerjave v tipološko precej različnem gradivu, kakor so t. i. Lepe Madone ali upodobitve Kristusa. Vzporednice Jakobovemu zrelemu obrazu z drobnimi gubicami okrog oči in na čelu, njegovemu dolgemu ozkemu nosu in obliki brade najdemo na obrazu Kristusa z reliefa Oljske gore iz Malborka, pa tudi na Mojzesovi figuri v cerkvi sv. Janeza v Torunju.²⁰ S to ugotovitvijo se približamo t. i. prusko-šlezijskemu kiparskemu krogu, v katerega se uvrščajo tudi lepe Madone iz Torunja, Bonna in moravskega Šternberka, kot njihova zgodnja predstavnica pa *Düsseldorfska Lepa Madona*.²¹ Figura sv. Jakoba se z njimi ujema predvsem v organizaciji

¹⁶ BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ 1990, cit. n. 15, p. 82.

¹⁷ STEGENŠEK 1914, cit. n. 7, p. 23.

¹⁸ Cf. Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2004 (doktorska disertacija, Univerza v Gradcu, tipkopis), p. 373.

¹⁹ Cf. BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ 1990, cit. n. 15, p. 88.

²⁰ Klementina JURANČIČ – Gregor PODNAR, *Ptujskogorska kiparska delavnica, Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, l. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 168.

²¹ Cf. tudi: JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, p. 168.

draperije z gubo lasnico kot temeljnim motivom. Nekatere od navedenih skulptur raziskovalci povezujejo s praškim krogom okrog Parlerjev. Mojster sv. Jakoba, za katerega smemo trditi, da je dobro poznal skulpture iz t. i. prusko-šlezjskega kroga in se celo zmogel približati njihovi kvaliteti, bi torej utegnil izvirati iz Prage. Praško provenienco Mojstra sv. Jakoba bi smeli podpreti s primerjavo z leseno Lepo Madono z Zahodne Češke, danes v Bavarskem Nacionalnem muzeju v Münchnu, ki je po mnenju Jaromira Homolke rezbarsko delo svetovidske Parlerjeve delavnice. Homolka domneva, da je nastala pred Torunjsko Madono, torej pred letom 1390 in je njena neposredna predhodnica.²²

Iz praškega umetnostnega središča bi utegnil izvirati tudi kipar, ki ga je Emilijan Cevc poimenoval Mojster portalnih angelov in zanj menil, da je bil prvi mojster, ki je deloval na Gori.²³ Podobni portalni angeli so sicer element sočasne dunajske arhitekture, naj omenim le angela na južnem portalu Štefanove cerkve, imenovanem Primglöckleintor, in angela na južnem portalu cerkve Maria am Gestade.²⁴ Prav tako ga v praški krog uvršča drugo njemu pripisano delo v cerkvi, to so figure na t. i. Celjskem oltarju. Naročniki oltarja so bili glede na štiri upodobljene grbe grofje Celjski. Baldahinski oltar je prvotno stal sredi glavne ladje, šele jezuiti so ga sredi 18. stoletja premestili na zunanjščino cerkve. Čeprav so bili podobni oltarji pogost element sočasne cerkvene opreme, bi naročilo oltarja lahko razumeli kot neke vrste »imitatio« Habsburžanov s strani Celjskih grofov, saj se njegova lega sredi cerkve navezuje na Križev oltar v romarski cerkvi v Straßenglu, ki ga je leta 1365 ustanovil vojvoda Rudolf IV. Habsburški.²⁵ Emilijan Cevc je vzore za groteskne figure na kapitelih iskal v Pragi, v doprsjih svetovidskega triforija, maskah na staromestnem stolpu, pa tudi na Mojzesovi figuri v Torunju in delih, ki so nastala pod praškim

²² Jaromir HOMOLKA, K jednomu motivu krásných Madon, *Acta historiae artis Slovenica* 6, 2001, pp. 5–16, p. 14.

²³ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963, p. 127.

²⁴ Cf. VIDMAR 2004, cit. n. 18, p. 373. Portalna angela in simboli evangelistov na portalu so sicer del stavbne plastike, vendar jih na tem mestu obravnavam, ker je restavrador Viktor Gojkovič postavil domnevo, da portal ni njihovo prvotno nahajališče, ampak so bili morda del oltarne celote, ki so ji pripadali tudi reliefi Marijine smrti, Angelov grbonoscev in Poklona sv. Treh kraljev. Domnevo bo potrebno preveriti.

²⁵ Cf. VIDMAR 2004, cit. n. 18, pp. 391s.

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Sv. Jakob, skulptura z nekdanjega oltarja sv. Jakoba. Ptujška Gora, Marijina cerkev



2. Jezus iz skupine Oljske Gore. Malbork, Grajski muzej



3. Madona z detetom iz Zahodne Češke. München, Bavarski nacionalni muzej

vplivom.²⁶ Horst Schweigert pa izrecno pravi, da je glavni mojster ptujskogorske delavnice prišel iz praške parlerjeve stavbarnice in da se parlerjanski idiom ptujskogorske delavnice najlepše izraža na kapitelih Celjskega oltarja. Karikirane fiziognomske značilnosti obrazov so po njegovem mnenju tesno sorodne fiziognomijam Petra Parlerja na zgornjem triforiju praške stolnice.²⁷

Kateri kip ali kipi so pred letom 1440, ko so Celjski grofje naročili skupino Oznanjenja, stali pod baldahinom, ne vemo. Morda je bila to Lepa Madona s Ptujске Gore, sedaj v mariborskem muzeju, kakor je domneval Marijan Zadnikar.²⁸ Vendar razberemo na Lepi Mado-

²⁶ CEVC 1963, cit. n. 23, pp. 130s.

²⁷ SCHWEIGERT 1996, cit. n. 1, p. 285s.

²⁸ ZADNIKAR 1992, cit. n. 12, p. 163.

RAZPRAVE IN ČLANKI



4. Madona z detetom s Ptujke Gore, Pokrajinski muzej Maribor



5. Madona z detetom, Großgmain, cerkev Marijinega Vnebovzeta

ni drugačna stilna izhodišča kakor na baldahinu. V drži skoraj ležečega otroka nad stojno nogo je ptujskogorska Lepa Madona sorodna Krumlovski, z njo jo povezujeta tudi identično oblikovana oglavnica in način, kako se Marijini prsti mehko ugrezajo v otrokovo telo. Jezusova drža jabolka z obema ročicama je sorodna češkemu tipu Madon, denimo tisti iz Plzně. Klementina Jurančič je na Madoni opazila salzburske elemente, vendar se ji niso zdeli odločilni.²⁹ Toda prav salzburski elementi prevladujejo. Ob koncu 14. stoletja nastala Lepa Madona iz Großgmaina,³⁰

²⁹ JURANČIČ 1995, cit. n. 20, p. 176.

³⁰ Cf. Lothar SCHULTES, Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Gotik* (ed. Günther Brucher), Wien 2000, pp. 344–396, p. 369.



6. Madona z detetom na prestolu. Ormož, cerkev sv. Jakoba



7. Madona z detetom. Altenmarkt, Marijina cerkev

na kateri sicer še ne opazimo široke silhouete in igrivosti ptujskogorske Madone, bi lahko služila kot vzor Marijini drži, drži otroka z razširjenimi prsti pod roko in zadnjico, položaju jabolka, gladko čez obleko ležečemu Marijinemu plašču in organizaciji draperije s skledastimi gubami. Skulpturama sta skupni tudi »vitalna trpkost« obraza, kakor je to formuliral Lothar Schultes,³¹ ki spominja na obraz Anne iz Schweidnitza v triforiju praške stolnice, pa tudi ovalni tip obraza z visokim okroglim čelom, rahlo izbuljenimi očmi in poudarjene ličnice v spodnjem delu obraza. Draperija je sorodna tudi skulpturi Mojzesa, ki ga je Schultes datiral v leta okrog 1405 in njegov nastanek lociral v Sal-

³¹ SCHULTES 2000, cit. n. 30, p. 369.

zburg ali na Dunaj.³² Vsekakor menim, da mariborska Lepa Madona ni pozno delo iz časa med 1420 in 1430,³³ pač pa zgodnje delo ptujskogorske delavnice iz let kmalu po 1400.

Drugo ohranjeno delo mojstra Lepe Madone s Ptujске Gore je Madona z detetom na prestolu iz ormoške cerkve sv. Jakoba.³⁴ Cerkev je bila sočasna gradnja gospodov Ptujskih, ki so bili tudi naročniki kipa. Madona je v spodnjem delu grobo dopolnjena. Ohranjeni deli, predvsem Marijina glava in roke ter otrok, so primerljivi z Madono na prestolu iz okolice Seckaua, ki jo je Garzarolli napačno pripisal Mojstru Krumlovske Madone,³⁵ Steinitz pa jo je opredelil kot salzburško delo.³⁶ Sorodni so tip obraza Madon in precizna izdelava detajlov. Ornamentalna obdelava Jezusovih las s polžastima kodroma je skoraj identična Jezusu Krumlovske Madone. Precizno izdelan obraz z okroglim čelom, zaokroženimi obrvmi, dolgim, ozkim nosom, smehljajočimi se ustnicami ter identična drža otroka in predolgi, lahno zaokroženi prsti, ki se mehko ugrezajo v otrokovo telo, in drža otrokove desne roke pa neposredno spominjajo na Madono iz Altenmarkta, ki je nastala pred letom 1393 v Pragi.³⁷

Pravkar obravnavani Marijini skulpturi je Klementina Jurančič uvrstila v t. i. velikonedeljsko skupino plastik, kipov, ki so pred drugo svetovno vojno stali v kapeli komende v Veliki Nedelji oziroma v neki vaški kapeli, njihovo prvotno nahajališče pa je bilo po mojem mnenju prezbiterij ptujskogorske cerkve. To so kipi sv. Barbare, sv. Katarine, sv. Marjete, domnevne sv. Doroteje in Sočutne.

³² SCHULTES 2000, cit. n. 30, p. 383. Kip hrani salzburški muzej Carolino-Augustium.

³³ JURANČIČ 1995, cit. n. 20, p. 176.

³⁴ Polona VIDMAR, Sedeča Madona z detetom v ormoški cerkvi sv. Jakoba, *Ormož skozi stoletja*, V/2, Ormož 2005, pp. 618–631.

³⁵ Karl GARZAROLLI VON THURNLACK, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, p. 33.

³⁶ Wolfgang STEINITZ, Muttergottes mit Kind, *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 1. knjiga (Köln, Kunsthalle Köln, ed. Anton Legner), Köln 1978, p. 410. Glej tudi: SCHULTES 2000, cit. n. 30, p. 368.

³⁷ Lothar SCHULTES, Prag und Wien um 1400. Plastik und Malerei, *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik* (Historisches Museum der Stadt Wien, 19. 4.–1. 7. 1990), Wien 1990, pp. 25–42, p. 28.

Njihova namestitve v prezbitarij ptujskogorske cerkve je zaenkrat le hipoteza, ki jo je mogoče vsebinsko utemeljiti z dejstvom, da bi štiri deviške svetnice bolj sodile na štiri pripravljene konzole z baldahini v prezbitarij Mariji posvečene cerkve, kakor pa denimo drugi možni kvarteti, kakor so štirje evangelisti ali cerkveni očetje. Formalno pa je njihovo postavitve mogoče argumentirati z njihovimi merami, z merami štirih podstavkov na konzolah, ki se ujemajo s podstavki štirih kipov in kakovostno graduacijo obeh parov konzol in baldahinov proti vzhodu, ki se ponovi v kvaliteti obeh parov svetnic. K formalnim argumentom bi smeli prišteti še polnoplastično obdelavo kipov na hrbtni strani, usmerjenost njihovih pogledov proti vernikom in v primeru sv. Marjete in domnevne Doroteje, ki imata odlomljeni glavi, Santoninovo pripombo, da so Turki pometali ptujskogorske skulpture na tla in jih poškodovali.³⁸ Dokončen odgovor o tem, ali so bile svetnice prvotno v prezbitariju in so jih šele okrog leta 1700, ko so na konzole namestili štiri kipe jezuitskih svetnikov, prenesli v Veliko Nedeljo, bi lahko dobili le iz pisnih virov.³⁹

Štiri svetnice glede na širino silhouete, širino ramen, geste, organizacijo draperije s kratkim ogrinjalom in prevladujočo srpasto gubo sestavljajo skupino. Emilijan Cevc je formalne vzore za Katarino in Barbaro iskal v češkem kulturnem krogu, pri čemer je primerjal njuno statično trdnost z tisto pri Wroclawski Madoni.⁴⁰ Le-ta naj bi bila kakor Madona iz Torunja različica prototipa, ki naj bi ga po Schädlerju in Homolki v Pragi izdelal Peter Parler.⁴¹ Klementina Jurančič je prav tako opozorila na češke zasnove, vendar predelane v salzburškem duhu.⁴² Mojster je prelomil tradicijo gube lasnice, ki je povzročila razširitev figure proti tlom, in jo v kombinaciji s skledastimi gubami opazimo denimo še na približno sočasni pri-

³⁸ Paolo SANTONINO, *Popotni dnevniki 1485–1487* (ed. Primož Simoniti), Celovec – Dunaj – Ljubljana 1991, p. 71.

³⁹ Največ si lahko obetamo od nepregledanih letopisov jezuitske province, ki jih hrani Nacionalna knjižnica na Dunaju, in virov o Veliki Nedelji v Državnem arhivu v Göttingenu (Staatliches Archivlager Göttingen; predvsem fond Ordensbriefarchiv), iz katerega je že bilo pridobljenih nekaj izredno zanimivih podatkov. Cf. ASCHBAUER 1968, cit. n. 11, pp. 62–70.

⁴⁰ CEVC 1963, cit. n. 23, p. 160ss.

⁴¹ SCHULTES 1990, cit. n. 37, p. 32.

⁴² Klementina JURANČIČ, *Velikonedeljska skupina plastik iz začetka 15. stoletja*, Ljubljana 1991 (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 6s, 9.

RAZPRAVE IN ČLANKI



8. Sv. Katarina iz komende nemškega viteškega reda v Veliki Nedelji,
Pokrajinski muzej Ptuj



9. Pietà iz komende nemškega viteškega reda v Veliki Nedelji, Pokrajinski muzej Ptuj



10. Pietà. Wrocław, cerkev sv. Elizabete

merljivi sv. Katarini iz Jakobove cerkve v Jihlavi.⁴³ Sv. Katarina in Sočutna iz Jihlave ter Krumlovska Madonna bi po mnenju Lotharja Schultesa lahko v prvih letih 15. stoletja nastali na Dunaju, avtorstvo pa pripisuje Venclju Parlerju, pri čemer se opira tudi na Kutalov pripis poglavitnih del lepega stila sinovom Petra Parlerja.⁴⁴ Kljub razlikam v zasnovi draperije bi v delavnici, v kateri je nastala skulptura sv. Katarine v Jihlavi, smeli iskati korenine mojstra, ki je ustvaril sv. Katarino in sv. Barbaro iz Velike Nedelje. Sorodnosti med skulpturami namreč niso opazne le v zasnovi figur in obraznih tipih, temveč tudi v obravnavi hrbtnih strani in celo v drobnih detajlih, kakor so štiri ovalne jamice ob izteku ploskovitih in predolgih, vendar elegantnih dlani. Namesto razširitve proti tlom se velikonedeljske figure zožijo v spodnji petini, kar je značilno za Marijine kipe, ki naj bi nastali v Salzburgu, kakor na primer Lepa Madona v frančiškanski cerkvi v Salzburgu in t. i. Srebrna Madona v Bargellu. Podobno zožitev v spodnjem delu figure opazimo tudi na dunajskih Madonah, denimo na tisti iz kapele v Hofburgu, iz muzeja v Heiligenkreuzu ali na sv. Katarini na žezlu dunajske artistske fakultete iz leta 1401.⁴⁵ Zadnji dve sta z Barbaro in Katarino povezani tudi z rahlo zalomljenimi skledastimi gubami kratkega plašča, pod katerimi se tvorijo trikotne forme, z načinom, kako je plašč vržen preko svetničine leve roke, kjer tvori kaskado gub, in s srpasto gubo, ki poteka od levega boka k desnemu stopalu. Sponka, s katero je spet plašč sv. Barbare, jo neposredno uvršča v krog t. i. klasične skupine Lepih Madone, torej Madone iz Torunja, Bonna, Krumlova, Plzňa itd. Kvadrilobalna oblika sponke bi lahko bila eden izmed najstarejših simbolov bratovščin v najvišjih družbenih krogih, kakor je bil kasneje denimo zmaj Sigismunda Luxemburškega,⁴⁶ ki ga prav tako najdemo na Ptujski Gori. Enako sponko namreč najdemo tudi na prsih kralja Venclja IV. na praškem staromestnem stolpu in nadškofa Jenštejna v spodnjem triforiju praške stolnice.⁴⁷ Domnevati smemo, da je kipar izhajal iz praškega kroga, vendar se je pred prihodom na Goro seznanil tudi s salzbursko in dunajsko produkcijo. Vprašanje je, ali smemo kiparja Katarine in Barbare šteti za vodilnega mojstra ptujskogorske delavnice, vsekakor pa je imel močan vpliv na delavniške izdelke, ki se kaže denimo v

⁴³ Cf. BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ 1990, cit. n. 15, p. 101. Avtorica sv. Katarino pripisuje Mojstru Krumlovske Madone.

⁴⁴ SCHULTES 1990, cit. n. 37, p. 33.

⁴⁵ Reprodukcijske omenjenih kipov v: VIDMAR 2004, cit. n. 18, p. 384–386.

⁴⁶ BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ 1990, cit. n. 15, p. 83.

⁴⁷ BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ 1990, cit. n. 15, p. 83.

modeliranju rok s tankimi prsti z izproženim kazalcem in lepo zaokroženimi drugimi prsti ter v obliki pasu z rozetnim vzorcem.

O posvetitvi in obliki glavnega oltarja z milostno podobo v prezbitერიju lahko zaenkrat le ugibamo. Vendar na glavnem oltarju sprva niso častili Marije Zavetnice, saj bi z upodobitvijo enakega Marijinega tipa tudi v timpanonu zahodnega portala prišlo do neobičajnega podvajanja. Domnevo, da je bila prvotna milostna podoba Pietà oziroma Sočutna, bi smeli podpreti s tremi argumenti. Že France Stelè je opozoril, da je bilo čaščenje Sočutne v začetku 15. stoletja zelo intenzivno,⁴⁸ Sočutna je prevladujoč Marijin tip med izdelki ptujskogorske delavnice in na detajlu poslikave v nekdanji Križevi kapeli, kjer se duhovnika donatorja obračata k Sočutni, sta napisa izrazito lokalno obarvana,⁴⁹ kar dopušča sklep, da se donatorja ne obračata splošno na Mater Božjo, ampak na ptujskogorsko milostno podobo.

Prvotno milostno podobo bi med ohranjenimi kipi še najbolj upravičeno iskali v Sočutni iz Velike Nedelje. Domneva izhaja iz ponovitve vzorca na Marijinem prestolu na prvotno le nekaj metrov oddaljenem oltarju sv. Sigismunda in iz zgornje hipoteze, da so kipe iz prezbitერიja okrog leta 1700 prenesli v Veliko Nedeljo.⁵⁰ Sv. Barbari in Katarini je Sočutna tudi po formalnih značilnostih najbolj sorodna. Kip se namreč toliko razlikuje od siceršnje ptujskogorske zapuščine, da bi ga, če ne bi bil narejen iz istega materiala kot drugi kipi, označili za import. Odlikuje ga izredna preciznost v obdelavi detajlov, ki se kaže v drobnih, sicer nekoliko nelogično razporejenih gubah, radialnih gubah, ki v dvojnih, kot las tankih linijah padajo proti tlom, v Kristusovi kroni, ki je spletena iz dveh paralelno prepletenih vej, in fini obdelavi stranic prestola. Po drugi strani je z modelacijo prstov, rozetnim vzorcem na pasu, načinom, kako se plašč mehko uvija okrog Marijine leve roke, in t. i. motivom rute trdno zasidrana med izdelke ptujskogorske delavnice, kar najbrž pomeni, da je imel kip velik formalen vpliv na druge delavniške izdelke. Sočutna je primerljiva s Sočutno v Eremitažu, tisto v wrocławski cerkvi Marije na Pesku in wrocławski cerkvi sv. Elizabete. Vse tri naj bi po hipotezi, ki jo navaja Klementina Jurančič, nastale v wrocławski delavnici, kate-

⁴⁸ France STELÈ, *Ptujska Gora*, Ljubljana 1966, p. 74.

⁴⁹ »Maria cum filio miserere mei in hoc exilio« in »Esto salutata virgo cum prole beata, me tibi mente pia commendo virgo Maria«. Citirano po: ZADNIKAR 1992, cit. n. 12, p. 116.

⁵⁰ Kipi bi v Veliko Nedeljo lahko prišli s prodajo.

RAZPRAVE IN ČLANKI



11. Relief z angeloma grbonoscema. Ptujška Gora, Marijina cerkev



12. Donator z nekdanjega Andrejevega, sedaj Rožnovenskega oltarja. Ptujška Gora, Marijina cerkev

re vodilni mojster naj bi se izšolal v Pragi v krogu Plzeňske Madone.⁵¹ Tik pred letom 1400 naj bil ustvaril Sočutno, ki je sedaj v Eremitažu, in pri njej prvič uvedel t. i. motiv rute.

V prezbitarij bi smeli locirati tudi reliefe, ki so bili nekdanj vzidani v vhodni lopi. Ob pomanjkanju primerljivega gradiva še ni bilo mogoče ugotoviti, ali so bili prvotno del baldahinskega oltarja ali pa so bili morda vzidani v stene prezbitarija.⁵²

⁵¹ JURANČIČ 1991, cit. n. 42, p. 32.

⁵² V prezbitariju bi pričakovali baldahinski oltar. Primerjava ohranjenih treh reliefov s konstrukcijo t. i. Celjskega oltarja pokaže, da so reliefne plošče bolj masivne od finih, tankih sten Celjskega oltarja. Po mnenju restavratorja



13. Sv. Katarina z nekdanjega Andrejevega, sedaj Rožnovenskega oltarja. Ptujška Gora, Marijina cerkev



14. Sv. Katarina. Jihlava, cerkev sv. Jakoba.

Relief z angeloma grbonoscema je Emilijan Cevc pripisal Mojstru sv. Jakoba. Elegantna mladeniča, ki sta kompozicijsko dobro vpeta v razpoložljivi prostor, držita v rokah grba gospodov Ptujskih in grofov Maidburških, oziroma Bernarda Ptujkega in njegove soproge

Viktorja Gojkoviča (ustno sporočilo) so bile reliefne plošče glede na sledove na hrbtni strani že prvotno vzdane. Relief Marijine smrti je prvotno stal na dveh osmerokotnih stebrih, kakor dokazujeta plošči pod stranskima apostoloma. Tanek stebriček je bil tudi pod osrednjo osjo reliefa. Na spodnjem robu je izoblikovana pultna strešica, ki je nekdanj najbrž prekrivala neznano upodobitev pod reliefom Marijine smrti. Relief je bil torej nameščen precej visoko, kar je sicer razvidno tudi iz upodobitve postelje in nekoliko popačenih proporcev apostolov, ki so prilagojeni pogledu od spodaj.

Wilbirge Maidburške. Neobičajna postavitev moškega grba na heraldično levo stran in ženskega na desno najbrž izraža višji družbeni položaj grofov Maidburških.

Isti mojster je ustvaril tudi pendant, relief z upodobitvijo Poklona sv. treh kraljev. Protagonisti niso tako večje vpeti v razpoložljivi prostor, vendar obrazni tipi s skoraj pretirano polnoplastično izdelanimi potezami in lasmi ter sumarično modeliranje draperije vendarle razodevajo isto roko. Držo najmlajšega kralja bi smeli primerjati s kraljem iz dunajske cerkve sv. Štefana.⁵³ Schultes datira dunajsko skupino epifanije v leta okrog 1380 do 1390.⁵⁴

Relief Marijine smrti je najbrž pripadal isti celoti kot angela grbonosca in sv. Trije kralji. Emilijan Cevc je relief pripisal Mojstru Marijinega reliefa,⁵⁵ ki naj bi izdelal tudi Poklon sv. Treh kraljev. Vendar Marijina smrt in Poklon ne moreta biti delo iste roke, saj so razlike v modelaciji obrazov, ki je na reliefu Marijine smrti bolj ploska in v gubanju draperije, ki pada v drobnejših gubah, prevelike. Obrazni tipi apostolov kažejo na praško provenienco mojstra ali uporabo iz Prage izvirajoče vzorčne knjige, saj spominjajo na apostole iz t.i. kapucinskega ciklusa, ki je bil najden v kapucinskem samostanu v Pragi.⁵⁶

Sekajoči se diagonalni na draperiji desnega apostola sta podobni tistim na kipu sv. Andreja na nekdanjem Andrejevem, sedaj Rožnovenskem oltarju, ki ga je Cevc, po mojem mnenju napačno, pripisal Mojstru sv. Jakoba.⁵⁷ Figure na njem namreč ne dosegajo kvalitete kipa, po katerem je mojster dobil ime.⁵⁸ Andrejev oltar so po popisu beneficijev iz leta 1683 ustanovili gospodje Stubenberški,⁵⁹ ki so bili z gospo-

⁵³ SCHULTES 2000, cit. n. 30, p. 366. Avtor navaja verjetno šolanje mojstra tretjega kralja v Pragi.

⁵⁴ SCHULTES 2000, cit. n. 30, p. 366.

⁵⁵ CEVC 1963, cit. n. 23, pp. 142s. Enakega mnenja je tudi Horst Schweigert. Cf. SCHWEIGERT 1996, cit. n. 1, p. 297.

⁵⁶ Ladislav KESNER, *Die Tafelmalerei des Schönen Stils, Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik* (Historisches Museum der Stadt Wien, 19. 4.–1. 7. 1990), Wien 1990, pp. 43–79, pp. 65–69. Ciklus naj bi nastal okrog leta 1410 za eno od pomembnejših praških cerkva.

⁵⁷ CEVC 1963, cit. n. 23, p. 138.

⁵⁸ Bistvene razlike je opazil tudi Schweigert, ki je figure na Andrejevem oltarju pripisal delavniškim pomočnikom, ki niso dosegli kvalitete Mojstra sv. Jakoba. Cf. SCHWEIGERT 1996, cit. n. 1, p. 297.

⁵⁹ STEGENŠEK 1914, cit. n. 7, p. 23.

di Ptujskimi povezani z več porokami. Na predeli upodobljena donatorja bi torej utegnili predstavljati gospoda Stubenberška, morda Ota III. (soproga Ane Ptujске) in njegova brata Jakoba ali Wulfinga VIII. ali Ota IV. in Andreja I. (sinova Ane Ptujске).⁶⁰ Drža, gubanje draperij in odkrito stopalo donatorjev bi lahko bili odsev Jezusove figure iz prizora Kristusa na Oljski Gori v Malborku.⁶¹ Osnovni kompozicijski motiv kipov sv. Andreja in sv. Katarine je guba lasnica, kar ju postavlja v bližino kipa sv. Jakoba.⁶² Smeli bi jih označiti za zgodnejša dela ptujskogorske delavnice, nastala kmalu po letu 1400, na kar kaže tudi kamnoseški znak na hrbtni strani kamnitega oltarja.⁶³ Dejstvo, da se na pasu sv. Katarine pojavlja rozetni vzorec, kakor denimo pri sv. Katari in Sočutni iz prezbiterija, smemo šteti za enega izmed argumentov, da je na Ptujski Gori delovalo več kiparjev hkrati in so posamezne motive posnemali eden od drugega. Figuro sv. Andreja je Emilijan Cevc primerjal z naslikanim sv. Jernejem na leta 1395 nastalem epitafu kanonika Jana Jeřeňa,⁶⁴ ki je bil pokopan v praški stolnici.⁶⁵ Tudi za Madono z detetom na prestolu je Cevc našel formalne vzore v praškem kiparstvu in slikarstvu, saj jo je primerjal s sedečimi figurami na praškem staromestnem stolpu ter z naslikanima Madono z epitafa Jana Jeřeňa in Madono iz Jindřichůvega Hradca.⁶⁶ Zadnji dve sta s ptujskogorsko sedečo Madono res primerljivi na podlagi srpaste gube, ki nastane na kolenu in se na tleh zaključi s trikotno formo, vendar so nežna obraza naslikanih Madon, njuna ozka ramena in intimna ponotranjenost materinske ljubezni v precejšnjem neskladju z robustno ptujskogorsko Marijo. Bližje so ji figure na staromestnem stolpu.

⁶⁰ Podrobneje v: VIDMAR 2004, cit. n. 18, p. 412s.

⁶¹ Gerhard SCHMIDT, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien – Köln – Weimar 1992, p. 286.

⁶² Gregor Podnar in Klementina Jurančič sta držo sv. Katarine primerjala s sv. Katarino iz Jihlave iz kroga Krumlovske Madone, opozorila pa sta tudi na podobnosti v draperiji in stilno-tipoloških značilnostih z Lepo Madono iz Düsseldorfa. Cf. JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, p. 169. Guba lasnica povezuje sv. Katarino s t. i. prusko-šlezjskim kiparskim krogom.

⁶³ JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, p. 166.

⁶⁴ CEVC 1963, cit. n. 23, p. 151.

⁶⁵ KESNER 1990, cit. n. 56, pp. 58s.

⁶⁶ CEVC 1963, cit. n. 23, p. 151.

RAZPRAVE IN ČLANKI



15. Marija Zavetnica s plaščem. Ptujška Gora, Marijina cerkev



16. Marija iz skupine Oznanjenja, cerkev sv. Marka, Benetke

Relief Marije zavetnice s plaščem je bil nekdam nameščen nad glavnim portalom,⁶⁷ jezuiti pa so ga, najbrž zaradi čaščenja romarjev, namestili kot milostno podobo baročnega oltarja. V osrednji osi je figura Marije z otrokom, ki je stala nad delilnim stebrom portala. Žen-

⁶⁷ CEVC 1963, cit. n. 23, p. 142; glej tudi: JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, p. 171.

sko in moško figuro v spodnji vrsti lahko na podlagi sicer izgubljenih grbov identificiramo kot donatorja, najbrž Bernarda Ptujskega in Wilbirgo Maidburško, na kar bi kazala tudi heraldično desna pozicija ženske figure. Cevc je domneval, da bi bilo vzore za relief potrebno poiskati v slikarstvu, medtem ko naj bi klečeče figure posnemale shemo že večkrat omenjenega Kristusa na Oljski Gori iz Malborka.⁶⁸ Domneval je, da je relief nastal med letoma 1415 do 1420. Gregor Podnar in Klementina Jurančič sta opazila dvojnost v formalnih značilnosti Marije na eni in molilcev in angelov na drugi strani. Marijo sta primerjala s sedečo Madono z Andrejevega oltarja in jo zaradi mehkega gubanja draperije datirala v leta okrog 1410, medtem ko naj bi bili figure pod plaščem in angeli delo Mojstra Marijinega reliefa, nastali v času med 1410 in 1420.⁶⁹ Vendar menim, da je dvojnost posledica različnih rok, ki so bolj ali manj hkrati delale na reliefu. Njegov nastanek je smiselno premakniti v leta kmalu po 1400, saj je bila njegova zasnova predvidena že v konceptu cerkvene arhitekture oziroma portala, na katerem je bil tudi pripravljen kapitel, ki je podpiral Marijino figuro. Medtem ko se figure pod plaščem ujemajo s siceršnjo ptujskogorsko produkcijo, opazimo na Mariji in angelih forme, ki se navezujejo na štajersko tradicijo. Marijina obleka je neposredno primerljiva z Marijo Oznanjenja v cerkvi sv. Marka v Benetkah, ki jo je Garzarolli pripisoval Mojstru iz Großlobminga in datiral nekaj desetletij prepozno v čas okrog 1430.⁷⁰ Tudi Schultes domneva nastanek beneške Madonne v delavnici mojstra iz Großlobminga.⁷¹ Motiv dveh cevastih gub, ki izstopita v sprednjo ravnino, se zalomita in se lijakasto položita na tla, je bil na Štajerskem znan, kar dokazuje sicer manj kakovosten relief sv. Erharta v sv. Erhartu v Breitenauu.⁷² S ptujskogorskim reliefom so primerljiva draperija na oblačilih angelov, način, kako držita svetnikov prestol, pa tudi tip njunih obrazov. Kljub temu se postavlja vprašanje, ali ne izhaja tudi

⁶⁸ Emilijan Cevc, *Schutzmantelmadonna, Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 1. knjiga (Kunsthalle Köln, ed. Anton Legner), Köln 1978, p. 448.

⁶⁹ JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, p. 171.

⁷⁰ GARZAROLLI 1941, cit. n. 35, pp. 43s. Glej tudi: Cevc 1978, cit. n. 68, p. 448.

⁷¹ SCHULTES 1990, cit. n. 37, p. 35.

⁷² SCHWEIGERT 1996, cit. n. 1, p. 283. Relief naj bi bil po naročilu vojvode Alberta III. izdelan okrog leta 1395 do 1400.

RAZPRAVE IN ČLANKI



17. Angel na timpanonu zahodnega portala, cerkev sv. Erharda, St. Erhard in der Breitenau



18. Marija Zavetnica, levo krilo oltarja, imenovanega Oltar iz Roudnic. Praga, Narodna galerija

motiv cevastih gub z lijakastim iztekom iz češkega kroga, saj ga najdemo v češkem tabelnem slikarstvu. Tako je koncipiran rob plašča sv. Ljudmile na votivni sliki z osmimi svetniki in donatorjem, t. i. Tabli iz Dubečka, datirani v leta okrog 1390. Slika je nastala v isti praški delavnici, kakor že večkrat omenjeni epitaf kanonika Jana Jeřeña.⁷³ Cevaste gube Marijinega plašča, predvsem na trebušnem in kolenskem predelu, pa so blizu tistim na Mariji Zavetnici s plaščem s tridelnega oltarja Marijine smrti, imenovanem Oltar iz Roudnic.⁷⁴ V vzporednih cevastih gubah pada tudi obleka lesene skulpture sv. Doroteje neznane proveniencije v križniškem samostanu v Brežah, ki jo je že Karl Garzarolli pripisal »ptujskogorskemu mojstru«.⁷⁵

Večina ohranjenih skulptur, ki so v ptujskogorski delavnici nastale za druge cerkve, je posvečena Marijinemu kultu. Madona z detetom na prestolu za cerkev sv. Jakoba v Ormožu je nastala po naročilu gospodov Ptujskih. Madona z detetom na prestolu, ki je sedaj na Trškem Vrhu pri Krapini, je po naročilu grofov Celjskih najbrž nastala za njihovo grajsko kapelo v Krapini.⁷⁶ Fragmentarno ohranjena Madona ima razen predela okrog ust povsem predelan obraz. Zdenko Balog jo pripisuje istemu mojstru kot ptujskogorsko Madono na prestolu.⁷⁷ Skupni so jima oblika oglavnice, drža otroka, ki sega k oglavnici, in zaobljen Marijin trebuh z vertikalnimi gubami obleke pod visokim pasom. Primerljiva sta tudi reliefa iz delavniškega nasledstva, in sicer Madoni z detetom na sklepniku v cerkvi sv. Jurija na Ptuj in v križnem hodniku ptujskega dominikanskega samostana.⁷⁸

Naročilo kipa Madone na prestolu za Marijino cerkev v Ljubičnem pri Poljčanah bi smeli pripisati studeniškim dominikanom, ki so imele patronat nad župnijo sv. Filipa in Jakoba v Laporju, katere filiala je bila Marijina cerkev.⁷⁹ Kip v zasnovi, drži Marije in

⁷³ KESNER 1990, cit. n. 56, pp. 56s.

⁷⁴ KESNER 1990, cit. n. 56, p. 70. Za oltar je splošno sprejeta datacija okrog 1410, vendar naj bi kazal retrospektivne težnje.

⁷⁵ Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Eine Holzfigur des Meisters von Maria Neustift, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. V/VI, 1959, pp. 269–272.

⁷⁶ BALOG 1996, cit. n. 13, pp. 97ss. Kapela sv. Trojice v gradu Krapina se prvič omenja decembra leta 1421.

⁷⁷ BALOG 1996, cit. n. 13, p. 99.

⁷⁸ Cf. VIDMAR 2004, cit. n. 18, pp. 477, 481.

⁷⁹ Anton OŽINGER (ed.), *Vizitacijski zapisniki savinjskega arhidiakonata goriške nadškofije: 1751–1773*, Ljubljana 1991, pp. 202, 455.



19. Madona z detetom na prestolu, detajl. Ljubično pri Poljčanah, Marijina cerkev



20. Madona z detetom, detajl. Ljubljana, Narodna galerija

Jezusa, poziciji Marijinih nog in skledastih gub med njima spominja na ptujskogorsko Madono na prestolu, vendar je Madona na Ljubičnem bolj lirična in bližja Mariji na reliefu Marijine smrti. Cevc, ki je ugotovil, da se ikonografsko naslanja na ptujskogorsko sedečo Madono, vendar naj bi bile njene gube trše in brez notranje dinamike, njena glava pa naj bi bila manieristično zmanjšana, jo je pripisal Mojstru Marijinega reliefa in jo datiral v leta okrog 1420.⁸⁰

Kakor lahko sklepamo po okroglem obrazu, enakem profilu ter nagnjenosti Marijine glave, obdelavi oglavnice in rahlo zalomljenih gubah na zgornjem delu telesa in plastičnosti draperije je isti mojster izdelal Lepo Madono, ki je sedaj v Narodni galeriji v Ljubljani. Po mnenju Klementine Jurančič in Gregorja Podnarja ima skulptura ključno vlogo pri povezavi t. i. velikonedeljske skupine s ptujskogorskimi plastikami, saj naj bi bil njen obraz replika ptujskogorske Madone na prestolu, draperija do kolen ustreza figuri sv. Andreja, od kolena navzdol pa namesto gube lasnice poteka srpasta guba, ki je značilna za velikonedeljske plastike. Drža in draperija sta po mnenju istih avtorjev skoraj identični z najbrž salzburško Srebrno Madono v Bargellu, čeprav po drugi strani njena drža ustreza tudi velikonedeljskim kipom, predvsem sv. Barbari.⁸¹ Skulpturi v Ljubičnem in v Narodni galeriji se v obraz-

⁸⁰ CEVC 1963, cit. n. 23, p. 144.

⁸¹ JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, p. 172.

nem tipu navezujeta na Madono z detetom na prestolu v Ormožu in bi utegnili biti mlajši deli istega kiparja.

V delavnici je nastal vsaj še en Marijin kip tipa Lepa Madona, in sicer za ptujski dominikanski samostan, ki pa je ohranjena le kot skromen fragment.⁸² Pri drugem fragmentu v ptujskem muzeju ni povsem jasno, ali je šlo morda za figuro sv. Ane ali prestola milosti.⁸³

Naročniki kipa Sočutne za glavni oltar Mariji posvečene cerkve na Starih Svetih Gorah pri Podsredi so bili najverjetneje grofje Celjski, ki so imeli kot lastniki gosposčine Podsreda odvetniške pravice nad cerkvijo.⁸⁴ Sočutna po motivu levice, ki si jo Marija polaga na prsi, izrazito trikotni kompoziciji Marijine figure, drži njene desne roke, celo modelaciji prstov, drži mrtvega Jezusa in zasnovi zunanjšega obrisa skulpture sledi Sočutni iz Elizabetine cerkve v Wrocławu, ki naj bi bila delo mojstra, ki je v Wrocław pripotoval iz Prage. Čeprav so jima skupni detajli na draperiji plašča pod kolenu, kakor denimo tri gube na levem kolenu, pa opazimo poglobitve razlike v gubanju draperije. Osnovni motiv draperije na Marijinem plašču je namreč kakor pri večini ptujskogorskih skulptur srpasta guba v osrednji osi skulpture.

Skoraj identično modeliranega Jezusa najdemo na Sočutni v župnijski cerkvi v Ernovžu.⁸⁵ Sočutna je nastala po naročilu Hansa Wolfa iz Ernovža⁸⁶ ali pa je tja morda prišla kot darilo Wilbirge Maidburške, ki je imela na Ernovžu zapisano svojo vdovsko posest. Čeprav je Jezusova figura enaka tisti na Starih Svetih Gorah, pa je Marijina figura drugače zasnovana. Njen obris ne tvori enakostraničnega trikotnika, obraz je starejši in bolj poln, na njen mlajši nastanek pa bi kazala gesta levice, s katero si pridržuje oglavnico. Marijin polni obraz in

⁸² Cf. CEVC 1963, cit. n. 23, p. 164; VIDMAR 2004, cit. n. 18, pp. 426s.

⁸³ Cf. CEVC 1963, cit. n. 23, p. 133; VIDMAR 2004, cit. n. 18, pp. 430s.

⁸⁴ Jože KOROPEC, Zemljiško gospostvo Podsreda do 17. stoletja, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 52, (n. s. 17/2), 1981, pp. 204–218, p. 215.

⁸⁵ Že Schweigert je ugotovil, da smemo Sočutno zaradi stilističnih značilnosti povezati z Madono z detetom na prestolu na nekdanjem Andrejevem oltarju na Ptujski Gori. Cf. HORST SCHWEIGERT, *Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen*, Salzburg 1996, p. 8.

⁸⁶ Hans II. Wolf (omenjen med 1403 do okrog 1434) se omenja kot kaste lan na Ernovžu v letih 1403–1405. Cf. MONIKA HEISSENBERGER, *Die Adelswappen der Weststeiermark im Mittelalter* (doktorska disertacija, Univerza v Gradcu, tipkopis), Graz 1971, p. 133.

RAZPRAVE IN ČLANKI



21. Pietà iz Marijine cerkve na Starih sv. Gorah pri Podredi, Podsreda



22. Pietà. Ernovž, Marijina cerkev

zasnova draperije s srpasto gubo pod koleni spomnita na Madono na prestolu s Ptujске Gore.

Predhodnica Sočutne v Ernovžu bi utegnila biti Sočutna v Brestanici, ki je bila najbrž, če je nastala za Brestanico, naročilo vite-zov Reichenburških.⁸⁷ S Sočutno v Ernovžu jo povezuje lega Jezusa, modelacija njegovega obraza in telesa, pa tudi Marijin polni, čeprav nekoliko manj trpeč obraz, obris Marijine figure in zelo podobna draperija od kolen navzdol. Gube plašča so v Brestanici nekoliko globlje in ustvarjajo močnejše sence. Starejša je tudi gesta levice. Emilijan Cevc je opozoril na sorodnosti s Sočutno iz Elizabetine cerkve v Wrocławu in njen nastanek lociral v vzhodnoalpski prostor vključno s Salzburgom,⁸⁸ šele Klementina Jurančič in Gregor Podnar sta kip povezala s ptujsko-gorsko delavnico.⁸⁹

Enakega Jezusa kot pri treh pravkar obravnavanih Sočutnih opazimo tudi pri Sočutni z Weizberga,⁹⁰ domnevno nastali po naročilu gospodov Stubenberških.⁹¹ Figura je v predelu oglavnice, prsi in leve roke povsem predelana, glede na tip Marijinega obraza, ki spominja na mlajša dela delavnice, pa je Marija sprva v levisi držala konec oglavnice. Osnovni motiv draperije njenega plašča ni srpasta guba, ampak veli-

⁸⁷ Viljem Reichenburški in njegova žena Katarina sta leta 1395 ustanovila večno luč na oltarju vseh svetnikov v ptujski dominikanski cerkvi. Redovniki so morali dnevno brati mašo za ustanovitelja, ustanovila pa sta tudi dva aniversarija. Cf. Norbert WEISS, *Das Städtewesen der ehemaligen Untersteiermark im Mittelalter. Vergleichende Analyse von Quellen zur Rechts-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte* (doktorska disertacija, Univerza v Gradcu, tipkopis), 2. zvezek, pp. 317s.

⁸⁸ Emilijan CEVC, *Vesperbild, Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 1. knjiga (Köln, Kunsthalle Köln, ed. Anton Legner), Köln 1978, pp. 447s.

⁸⁹ JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 20, pp. 176s. GREGOR PODNAR, »Lepa Sočutna«, *Gotika na Kozjanskem z izbranimi kosi plastike in slikarstva* (Grad Podsreda, 1. 7.–1. 10. 1995, Pokrajinski muzej Celje, 22. 12. 1995–29. 2. 1996), Podsreda 1995, pp. 14–19, p. 15.

⁹⁰ Sočutno je že GARZAROLLI leta 1941 pripisal »Ptujskogorskemu mojstru«. Cf. GARZAROLLI 1941, cit. n. 35, p. 102. Cevc jo je s pridržkom pripisal Mojstru Marijinega reliefa. Cf. CEVC 1963, cit. n. 23, p. 144. Skulptura je sedaj kot milostna podoba vstavljena v baročni oltar. Pred baročni novogradnjo je stala v predhodnici cerkve, vendar ne na glavnem oltarju, posvečenem Marijinemu Vnebovzetju, ampak na oltarju sv. Ane, ki je stal pred letnerjem. Cf. KARL KLAMMINGER, *Weizberg*, Salzburg 1978, p. 4.

⁹¹ Podrobneje v: VIDMAR 2004, cit. n. 18, pp. 442s.

ke skledaste gube med kolena. Motiv je značilen za skupino Sočutnih okrog tiste v Eremitažu, torej tudi za Velikonedeljsko Sočutno.

Podobna težnja k simetriji je razvidna tudi pri Sočutni v Svibnem, ki jo je Cevc pripisal Mojstru Marijinega reliefa in datiral v leta okrog 1420.⁹² Je delo mojstra, ki je ustvaril sedečo Madono v Ljubičnem in Lepo Madono v Narodni galeriji. Sočutno je naročil lastnik gradu Svibno.⁹³ Draperija Marijinega oblačila s skledastimi gubami med nogami je različica t. i. velikonedeljske Sočutne. Nanjo spominjajo tudi ozka silhoueta v zgornjem delu, nazaj na ramena potegnjen plašč in modelacija Jezusovega obraza. Po drugi strani pa kaže Marijin obraz sorodnosti z Madono na prestolu na Ptujski Gori in Sočutnima v Ernovžu in Weizbergu.

Omeniti je potrebno še manjšo Sočutno iz kapele na Bregu pri Ptuj, sedaj v Pokrajinskem muzeju na Ptuj⁹⁴ in Sočutno iz cerkve sv. Jurija na Ptuj,⁹⁵ ki ju povezuje enako izklesan motiv, kako drži Marija v levici konec oglavnice. Kipa se v zasnovi draperije precej razlikujeta od drugih ptujskogorskih del, kar bi morda smeli razložiti z njunim mlajšim nastankom. Sočutna iz sv. Jurija je tudi delo bistveno nižje kakovosti.

V ptujskogorski delavnici sta nastala tudi reliefa z upodobitvijo Jezusove molitve na Oljski gori. Eden je ohranjen v cerkvi sv. Jurija na Ptuj,⁹⁶ drugi pa v škofijskem vrtu v Mariboru.⁹⁷ Zrcalno obrnjen, vendar podobno zasnovan relief kot je ptujski, je v letih pred 1387 nastal za cerkev sv. Štefana na Dunaju.⁹⁸ Čeprav je ptujski relief precej uničen, lahko v dobro ohranjenem angelu prepoznamo odlično kiparsko delo, ki se ujema s figurami na Celjskem oltarju na Ptujski Gori. Mariborski relief Oljske gore, ki je še slabše ohranjen, je bil tudi kompozicijsko soroden dunajskemu. Schmidt je vzor za Jezusovo figuro,

⁹² CEC 1963, cit. n. 23, p. 144.

⁹³ Naročnik je bil deželni knez ali vdova leta 1396 umrlega Viljema Svibenskega. Dušan Kos, *Med gradom in mestom. Odnos kranjskega, slovenjštajerskega in koroškega plemstva do gradov in meščanskih naselij do začetka 15. stoletja*, Ljubljana 1994, p. 39.

⁹⁴ CEC 1963, cit. n. 23, p. 179.

⁹⁵ GARZAROLLI 1941, cit. n. 35, p. 100; CEC 1963, cit. n. 23, p. 178.

⁹⁶ CEC 1963, cit. n. 23, p. 133.

⁹⁷ CEC 1963, cit. n. 23, p. 155s.

⁹⁸ SCHULTES 1990, cit. n. 37, p. 30.

predvsem za gubanje draperije njegovega plašča, iskal v odlični figuri klečečega Kristusa iz Malborka.⁹⁹

Analiza detajlov

Za razvrstitev ptujskogorskih kipov v skupine in raziskavo provenience njihovim mojstrov se zdi najbolj smiselna metoda analize detajlov in razvrstitev kipov po izbranih kriterijih, kot so modelacija obrazov in glav, oblikovanje draperije in oglavnic in vzorci na prestolih.

Glede modelacije obrazov smemo reči, da je med moškimi obrazi nedvomno najbolj kakovosten obraz sv. Jakoba. Večina drugih moških obrazov je manj plastično modelirana in izraža manj notranjega življenja, kar lahko opazimo predvsem na obrazu sv. Andreja, apostolih z reliefa Marijine smrti in figurah pod plaščem.

Kot pomembno podskupino lahko izpostavimo glave mrtvega Jezusa pri Sočutnih. Le-ta leži v materinem naročju z vdrtimi očmi, ekstremno ozkim, lahno orlovskim in na koncu privzdignjenim nosom s finimi nosnicami, lahno odprtimi usti ter dekorativno oblikovano brado, na kateri se na licih tvorita drug proti drugemu obrnjena kodra. Jezusove glave v Podsredi, Brestanici, Svibnem, Ernovžu in na Weizbergu so tako rekoč identično oblikovane in zdi se nemogoče, da ne bi bile delo istega mojstra. Druga pomembna podskupina moških glav so glave angelov, ki sodijo med najboljše modelirane ptujskogorske skulpture.

Pri ženskih figurah ločimo ovalni mladostni tip, okrogel mladostni tip in materinski Marijin tip. Za ovalni mladostni tip, ki mu pripadeta Madona z otrokom iz Ormoža in Lepa Madona s Ptujске Gore, je značilen obraz z visokim čelom, privzdignjenimi obrvmi, dolgim ozkim nosom, poudarjenimi, nižje kot ponavadi postavljenimi ličnicami in navzgor privihanimi ustnicami. Iz prvega se je razvil nekoliko bolj okrogel mladostni ženski tip, ki mu pripadajo Lepa Madona v Narodni galeriji, Madona na Poklonu, Madona na reliefu Marijine smrti, nekatere figure pod plaščem, sv. Katarina z Andrejevega oltarja in Sočutna iz Ljubice. Variacijo tega tipa predstavljata tudi sv. Barbara in Katarina iz Velike Nedelje. Vezni člen med mladostnim in materinskim Marijinim tipom sta Sočutni iz Podsrede in Svibnega. V materinski Marijin tip se

⁹⁹ SCHMIDT 1992, cit. n. 61, p. 286.

uvrščajo Madona z Andrejevega oltarja, Marija Zavetnica in večina figur pod plaščem, denimo donatorica, ter Sočutne iz Brestanice, Ernovža in z Weizberga. Značilnosti skupine so okroglo čelo, izredno ozek, spodaj deteljčast nos, velike oči, poudarjeni podočnjaki, polna lica, majhna usta, poudarjena ovalna brada in izrazit podbradek.

Na podlagi značilnega motiva draperije lahko na Ptujski Gori vzpostavimo štiri skupine. V prvo bi uvrstila le Marijino figuro z milostnega reliefa, ki jo zaznamujejo vzporedne cevaste gube, od katerih sta dve bolj plastični in se na tleh lijakasto razširita.

V drugo skupino se uvrščajo figure, pri katerih je najpomembnejši motiv draperije lasnica. Gre za figure sv. Jakoba, Sv. Katarine in sv. Andreja.

Tretjo skupino zaznamuje srpasta guba, ki na tleh ustvarja trikotno formo. Vanjo se uvrščajo reliefi z domnevnega glavnega oltarja, pri katerih je srpasta guba zelo izrazita na levem angelu grbonoscu in najstarejšem kralju, manj pa pri apostolih na reliefu Marijine smrti. Med najzgodnejše izpeljanke srpaste gube na Ptujski Gori bi smeli uvrstiti zelo plastično diagonalno gubo, ki je potekala od leve noge desnega portalnega angela, sedaj pa je odlomljena. Srpasta guba poteka od levega kolena proti desnemu stopalu pri sedečih Madonah na Ptujski Gori in na Trškem Vrhu ter pri fragmentu v ptujskem muzeju. Od desnega kolena proti levemu stopalu pa pri Sočutnih v Podsredi, Ernovžu, Brestanici in tisti v ptujski proštiji cerkvi. Pri Sočutni iz Brega pri Ptujju poteka podobna srpasta guba od Marijinega levega kolena proti Jezusovim stopalom. Srpasto gubo med stopali pa tvorijo plašči lepe Madone v Narodni galeriji in Lepe Madone s Ptujске Gore, sv. Marjete in Doroteje v Veliki Nedelji in nenazadnje, vendar veliko bolj večje izvedeno, sv. Katarine in Barbare.

V četrto skupino se uvrščajo sedeče figure, pri katerih se draperija med nogami razvršča v velike skledaste gube, torej Sočutne iz Velike Nedelje, Svibnega in Weizberga. Podobne k simetriji nagibajoče se tendence zasledimo tudi pri Madoni z otrokom iz Ljubičnega, vendar so pri njej skledaste gube dopolnjene z diagonalno z levega kolena padajočo gubo.

Oglavnice, ki pokrivajo nekatere Marijine skulpture, bi utegnile biti eden od kriterijev za relativno kronologijo ptujskogorskih

kipov. Oblika oglavnice Lepe Madone s Ptujске Gore, predvidoma zgodnjega dela, dobesedno posnema oglavnico Krumlovske Madone. Naslednjo stopnjo najbrž tvori na prsih prekrížana oglavnica, ki jo imajo Lepa Madona v Narodni galeriji, Madone z otrokom v Ljubíčnem, Trškem Vrhu in na Ptujски Gori, Marija Zavetnica in donatorica. Pri drugih skulpturah pada oglavnica kakor ponavadi v bolj ali manj bogatih kaskadah na Marijina ramena in prsi.

Namig na relativno kronologijo so tudi vzorci na stranicah prestola. Gerhard Schmidt je ugotovil, da se dajo vzorci na prestolih sočutnih razvrstiti v tri osnovne skupine.¹⁰⁰ Pri Sočutnih, ki so tako tipološko kakor stilistično uvrščene med zgodnja dela, sta obe stranici prestola členjeni enako s po dvema šilastoločnima slepima arkadama. Pri Sočutnih, uvrščenih v zreli lepi stil, torej od sredine devetdesetih let 14. stoletja naprej, so arkade zgoraj obogatene s trilisti, štirilisti in motivom ribjega mehurja. Tretji vzorec, pri katerem se trije vertikalni pasovi zgoraj zaključijo z raznolikim krogovičjem, srečamo pri približno sočasnih delih kakor drugi vzorec. Na poznih in provincialnih delih pa ponavadi krogovičja ne najdemo.

Skoraj vse ptujskogorske Sočutne in Madone na prestolu lahko uvrstimo po navedeni shemi. Prvi vzorec se pojavlja na fragmentu sedeče figure v ptujskem muzeju, Madoni z otrokom v Ljubíčnem in Sočutnih v Podsredi, Svibnem, Brestanici in z Brega pri Ptuj. Sočutne, pri katerih ima Madona materinski videz, imajo na prestolih drugi vzorec (Weizberg, Madona z detetom na Ptujски Gori).¹⁰¹ Utegnile bi torej biti mlajše kot tiste s prvim vzorcem. Iz sheme izpade le Sočutna iz Velike Nedelje, za katero tudi drugod v Evropi ne najdemo primerjave.

Naj omenim še dva ponavljajoča se motiva, ki veljata za nekakšen delavniški podpis, to sta značilna drža prstov in rozetni vzorec na pasu. Glede na to, na kolikšnem številu skulptur se pojavljata, sta morala biti vpeljana že ob ustanovitvi delavnice in nato sprejeta pri vseh kiparjih. Že na zgodnjem delu, Madoni z otrokom iz Ormoža, opa-

¹⁰⁰ Gerhard SCHMIDT, *Vesperbilder um 1400 und der »Meister der Schönen Madonnen«*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXI, 1977, pp. 94–114, p. 102.

¹⁰¹ Madona z otrokom na prestolu s Trškega Vrha ima na prestolu zelo poenostavljeno, »provincialno« različico drugega vzorca.

zimo elegantno držo rok z izproženim sredincem in lepo zaokroženimi drugimi prsti. Najbolj elegantno je motiv izveden na obeh rokah sv. Katarine, sv. Barbare in Sočutne iz Velike Nedelje. Le nekoliko bolj grobi so prsti Sočutnih v Ernovžu, na Weizbergu, v Podsredi, Brestanici in Svibnem. Pri figurah na nekdanjem Andrejem oltarju in na Madoni z milostnega reliefa je motiv veliko manj izražen. Rozetni vzorec na pasu pa se pojavlja na Madoni iz Ormoža, sv. Katarini na nekdanjem Andrejevem oltarju, sv. Katarini in Sočutni iz Velike Nedelje in Sočutni v Brestanici.

Provenienca ptujskogorskih kiparjev

O izvoru kiparjev je težko soditi, saj ni jasno, ali so navedeni prusko-šlezijiški oziroma, kar je verjetneje, praški in salzburški vplivi posledica njihovega izvora ali pa morda njihovih študijskih potovanj ali celo vzorčnih knjig, po katerih so delali. Glede na zgodovinski položaj Ptujске Gore in njenih ustanoviteljev bi smeli domnevati, da so kiparje najeli v krogu umetnikov, ki so delali za Habsburžane in z njimi povezano plemstvo. Pri naboru kiparjev bi utegnil pomembno vlogo imeti tudi Bertold iz Wehingen, salzburški nadškof med letoma 1403 do 1406, čigar grb je najbrž upodobljen na konzoli v prezbiteriju. Njegovemu posredovanju bi smeli pripisati salzburški element, izražen v ptujskogorskih skulpturah. Odločilne za češke vzore bi utegnile biti povezave Hansa grofa Maidburškega. Pomembno vlogo so morda odigrale tudi zveze Nemškega viteškega reda, na kar kaže domnevni grb nekega starohesenskega plemiča (iz rodbine pl. Schachten, ki je izumrla v prvi polovici 15. stoletja) na Sočutni iz Velike Nedelje. Vsekakor pa menim, da smemo močno zadolženim križnikom v Veliki Nedelji pripisati le posredniško vlogo, ne pa tudi naročniške.¹⁰²

¹⁰² ASCHBAUER 1968, cit. n. 11, p. 62. Leta 1411 je imela komenda 110 funtov pfenigov dolga, dohodkov pa le 52 funtov pfenigov. Finančna kriza je bila pogojena z zniževanjem števila ustanov in donacij; bratje duhovniki so bili obtoženi številnih malomarnosti, predvsem ker niso opravljali obveznosti za prejete donacije. Naročilo zelo kakovostnih kipov bi bilo tudi v neskladju z naročilom približno sočasne, vendar po kakovosti neprimerljive poslikave v ladji velikonedeljske cerkve. Cf. Simona MENONI, Prvi izsledki o poslikavi župnijske cerkve sv. Trojice v Veliki Nedelji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. XXXIX, 2003, pp. 25–56. Po Menonijevi so poslikavo naročili križniki v prvih treh desetletjih 15. stoletja.

Analiza ugotovitev po zgoraj navedenih kriterijih sicer ne dopušča dokončnih sklepov, vendar menim, da bi na njihovi podlagi in na podlagi predpostavke, da v ptujskogorski kiparski delavnici dela niso potekala pod vodstvom mojstrov, ki so kronološko sledili eden drugemu, smeli razviti naslednjo delovno hipotezo o provenienci mojstrov.

Na Ptujsko Goro je kmalu po letu 1400 prišla večja skupina praških kiparjev, ki so že v Pragi delovali po načinu neke vrste skupinskega dela bolj ali manj enakovrednih kiparjev, in s takim načinom dela nadaljevali na Ptujski Gori. Seznanjeni so bili s sočasnim praškim slikarstvom. Med postankom na Dunaju so se seznanili s tedanjim dunajskim kiparstvom, za salzburški element pa bi smeli domnevati, da so se skupini praških kiparjev na Ptujskih Gori po posredovanju Bertolda iz Wehingen pridružili mojstri, ki so prej delali v Salzburgu in celo na Zgornjem Štajerskem. Pri domnevno zgodnejših delih ptujskogorske delavnice opazimo dve smeri. Za prvo, v katero lahko uvrstimo figure Celjskega oltarja, angela grbonosca, Poklon, portalne angele, Oljsko goro na Ptuj in sv. Jakoba, smemo reči, da kaže izrazite češke oziroma glede na nahajališče ohranjenih spomenikov vplive t. i. prusko-šlezjske skupine. Za drugo zgodnjo smer so bili razen čeških odločilni tudi salzburško-zgornještajerski vplivi, ki jih zasledimo predvsem na draperiji Madone z milostnega reliefa in Sočutni iz Brestanice. Iz Dunaja ali Salzburga izvira tudi motiv kratkega plašča Marijinih in svetniških figur. Mojster sv. Katarine in Barbare bi utegnil izvirati iz delavnice, v kateri je nastala skulptura sv. Katarine v Jihlavi iz kroga Krumlovske lepe Madone. Razen sv. Katarine in Barbare lahko v skupino figur z mladostnimi obrazi uvrstimo še Lepo Madono s Ptujске Gore ter sv. Andreja in sv. Katarino, ki se sicer z motivom lasnice orientirata še na sv. Jakoba, ter Lepo Madono v Narodni galeriji, relief Marijine smrti, Madoni na prestolu v Ljubičnem in Trškem Vrh in Sočutni v Podsredi in Svibnem. Pri vseh zgodnjih Sočutnih si Marija sega z levico k prsim. Vsaj eden izmed kiparjev je moral poznati kiparsko dogajanje v Wrocławu, saj kaže Sočutna iz Velike Nedelje nedvomne vplive obeh wrocławskih Sočutnih in Sočutne v St. Petersburgu. Na podlagi teh vplivov niso začeli le upodabljati t. i. motiva rute, stranice prestolov so v zgornjem delu krasili s krogovičjem in Madone so dobile materinski videz. Tako so nastali Madona na prestolu na Ptujski Gori, obraz in Jezušček Madone na milost-

nem reliefu ter Sočutni v Ernovžu in na Weizbergu. Dejstvo, da se ikonografski motivi in oblikovanje draperije prepletajo in kažejo številne variacije, je lahko le posledica tega, da je več skulptur nastajalo hkrati, da so se kiparji za posamezne motive zgledovali kar pri sodelavcih in da so vse skulpture nastale v relativno kratkem časovnem obdobju nekaj let. Sodelovanje mojstrov pri izdelavi ene skulpture je najbolj opazno pri Sočutnih iz Podsrede, Ernovža, Brestanice in Weizberga, kjer so Jezusove figure delo enega mojstra, medtem ko so Marijine figure preveč različne, da bi jih lahko pripisali eni roki.

Kje in kako so naročniki navezali stike s skupino kiparjev, lahko zaenkrat le ugibamo. Morda je skupina zaradi gospodarske, politične in religiozne krize pod vladavino kralja Vencelja okrog leta 1400 zapustila Prago v iskanju novega delodajalca. Vsekakor ne bi bili edini, saj vemo, da je Vencelj Parler, ki je bil kakor njegov oče Peter stavbenik in kamnosek in se do leta 1392 omenja v Pragi, leta 1404 kot zelo cenjen mojster umrl na Dunaju. Sočasno sta Prago zapustila kamnosek Jaeny iz Prage, ki je bil morda Venceljev brat Janko, in slikar in kipar Simon ter se prav tako naselila na Dunaju.¹⁰³ Prav na Dunaju pa bi skupina kiparjev prišla zlahka v stik s plemiškimi graditelji Ptujске Gore, ki so bili očitno dovolj vneti častilci Marijinega kulta ali dovolj pragmatični, da so podpirali razvoj romarskih središč, in seveda dovolj premožni, da so zmogli večji skupini kiparjev na Ptujski Gori in drugih svojih sočasnih gradnjah zagotoviti obilo naročil.

Viri ilustracij:

arhiv samostana Matere Božje na Ptujski Gori, foto: Marijan Petek (1, 15), © Pokrajinski muzej Ptuj, foto: Boris Farić (6, 8, 9), © Narodna galerija, Ljubljana, foto: Marjan Smerke (4), © Narodna galerija, Ljubljana, foto: Bojan Salaj (20), starejše publikacije (2, 3, 5, 7, 10, 14, 16, 18), arhiv avtorice (11–13, 17, 19, 21, 22)

¹⁰³ SCHULTES 1990, cit. n. 37, p. 33.

UDK 73.033.5(497.4)
izvirni znanstveni članek – original scientific paper

DIE BILDHAUERWERKSTATT VON PTUJSKA GORA/MARIA NEUSTIFT

Im vorliegenden Artikel werden Skulpturen und Reliefs behandelt, von denen man vermutet, dass sie kurz nach 1400 in der Bildhauerwerkstatt entstanden sind, die sich auf der Baustelle der Pilgerkirche Ptujška Gora/Maria Neustift etabliert hat. Sie zeichnen sich durch eine für das verhältnismäßig abgelegene Gebiet unerwartet hohe Qualität, die sehr große Zahl der erhaltenen Kunstwerke und eine umfangreiche Werkstattnachfolge in Ptuj und Umgebung sowie in Kroatien aus. Während man die hohe Qualität dem Einfluß und der finanziellen Stärke der Auftraggeber des Kirchenbaus und ihrer Einrichtung zuschreiben muss, ist ihr guter Erhaltungszustand mit der Tatsache erklärbar, dass zahlreiche Skulpturen als Gnadenbilder verehrt wurden.

Das Bestehen einer Bildhauerwerkstatt auf Ptujška Gora um 1400 ist mit Archivalien nicht belegt. Ihre Existenz ist durch die Ankunft bereits formierter Künstler bedingt, womit sich die Frage nach ihrer Herkunft, Schulung, der Verwendung von Musterbüchern, der Vermittlerrolle der Kirchengründer etc. stellt. Die Fragen stehen im Zusammenhang mit dem Problem der Gründung und dem Bau der Pilgerkirche. Als Kirchengründer kommen die Herren von Pettau/Ptuj und von Wallsee in Betracht, beide auch in den Quellen als solche bezeichnet, die Grafen von Cilli/Celje, die Ritter von Neuhaus/Dobrna und Wolf aus Ehrenhausen/Ernovž wie auch die Herren von Stubenberg und von Waisseneck/Vivšnik. Unter den Gründern bzw. den Auftraggebern bestanden verwandtschaftliche oder zumindest feudale Beziehungen. Es kann festgestellt werden, dass die Herren von Pettau, von Stubenberg und von Wallsee vor allem mit den damaligen Landesfürsten in Beziehung standen, wodurch Ptujška Gora mit den Kunstaufträgen der Habsburger mit dem Schwerpunkt in Wien in Verbindung gebracht werden kann. Die feudale Abhängigkeit der Herren von Pettau von den Salzburger Erzbischöfen eröffnet die Möglichkeit einer Salzburger Provenienz der Meister, während die engen Beziehungen Hermanns II. von Cilli mit Sigismund von Luxemburg auf die Künstlerkreise um die Luxemburger hindeutet, jedoch nicht auf Prag, wo sein älterer Bruder Wenzel regierte, mit dem Sigismund in Streit lag. Auf Prag bzw. Böhmen würden nur die Hofämter und Besitzungen der Verwandten Wilburgs von Maidburg, der Ehefrau Bernhards von Pettau, verweisen, vor allem die Aktivität ihres Bruders Hans von Maidburg. Eine Provenienz der Künstler aus entfernteren Gebieten, vor allem aus Schlesien und Preußen, wäre auf Grund der weit verzweigten Verbindungen des Deutschen Ritterordens möglich; ihre Kommende im benachbarten Velika Nedelja/Großsonntag war ebenfalls eine Gründung der Herren von Pettau.

In der Bildhauerwerkstatt von Ptujška Gora entstanden nach den bis jetzt bekannten Daten folgende Werke: die Skulptur des Apostels Jakobus Maior (das qualitativste Werk, das mit dem sog. preußisch-schlesischen Skulpturenkreis sowie mit den Arbeiten der St. Veiter Parler-Werkstatt in Verbindung gebracht werden kann wie sie nach Meinung Jaromir Homolkas die hölzerne Schöne Madonna aus Westböhmen, heute im Germanischen Nationalmuseum in München, vertritt), die Portalengel (die ursprünglich vielleicht Teil eines Altars waren), der sog. Cillier Altar, die Schöne Madonna aus Ptujška Gora, heute im Regionalmuseum Maribor, die sog. Skulpturengruppe aus Velika Nedelja, das sind die hll. Barbara, Katharina, Margaretha und Dorothea (?) und ein Vesperbild, ein Relief mit wappentragenden Engeln, ein Relief mit der Anbetung und ein Relief mit dem Marienkind, die thronende Madonna mit Kind, die hl. Katharina und der hl. Andreas vom ehemaligen Andreasaltar und das Relief mit der Schutzmantelmadonna. Im Auftrag der Kirchengründer und ihrer Verwandten entstanden außerdem: die thronende Madonna mit Kind in der Kirche des hl. Jakob in Ormož/Friedau, eine thronende Madonna mit Kind, die sich jetzt auf Trški Vrh bei Krapina befindet, eine thronende Madonna mit Kind in Ljubljano bei Poljčane, die Schöne Madonna in der Nationalgalerie Ljubljana, eine fragmentarisch erhaltene Schöne Madonna im ehemaligen Dominikanerkloster in Ptuj, das Fragment einer sitzenden Figur im Regionalmuseum Ptuj sowie Vesperbilder in Podsreda/Hörberg, Ehrenhausen, Brestanica/Reichenburg, Svibno/Schärferberg und Weizberg, das Vesperbild aus der Kapelle in Breg bei Ptuj und, nicht ausreichend gesichert, das Vesperbild in der Kirche des hl. Georg in Ptuj. Aus der Werkstatt sind außerdem zwei Reliefs mit der Ölberg-Darstellung hervorgegangen, das eine in der Kirche des hl. Georg in Ptuj und das andere im heutigen Bischofsgarten in Maribor.

Die Provenienz der Bildhauer ist ein noch ungeklärtes Problem, da es anhand fehlender Quellen schwierig ist zu beurteilen, ob die angeführten preußisch-schlesischen oder, was glaubhafter erscheint, Prager und Salzburger Einflüsse eine Folge der Herkunft der Meister sind, oder eventuell ihrer Studienreisen oder der Musterbücher, mit denen sie arbeiteten. Hinsichtlich der historischen Lage von Ptujška Gora und ihrer Gründer, die sich politisch an die Landesfürsten anlehnten, darf man annehmen, dass die Bildhauer demselben Bildhauerkreis entstammten, der für die Habsburger und dem mit ihnen verbundenen Adel arbeitete. Bei der Auswahl der Bildhauer könnte auch der Salzburger Bischof Berthold von Wehingen eine entscheidende Rolle gespielt haben, dessen Wappen wahrscheinlich auf einer Konsole im Presbyterium angebracht ist; er war zwischen 1403 und 1406 Lehnsherr von Bernhard von Pettau. Seiner Vermittlung könnte das Salzburger Element zugeschrieben werden, das in den Skulpturen zu beobachten ist. Nach dem bisherigen Wissensstand über die Skulpturen von Ptujška Gora lässt sich folgende Hypothese über die Provenienz der Bildhauer und ihrer Werke auf Ptujška Gora aufstellen.

Kurz nach 1400 kam eine größere Gruppe von Bildhauern nach Ptujška Gora, die bereits in Prag eine Art Werkstattzusammenarbeit mit dem Charakter einer Hütte praktiziert hatten und in dieser Weise auch auf Ptujška Gora weiterarbeiteten. Man darf annehmen, dass sie mit der gleichzeitigen Prager Malerei bekannt waren. Während ihres vermutlichen Zwischenaufenthalts in Wien lernten sie die damalige Wiener Skulpturenproduktion kennen, während das Salzburger Element dadurch erklärbar ist, dass sich der Gruppe der Prager Bildhauer auf Vermittlung von Berthold von Wehingen die Meister anschlossen, die vorher in Salzburg bzw. in der Steiermark gearbeitet hatten. Bei den vermutlich frühen Werken sind zwei Richtungen feststellbar: Für die erste, in die der hl. Jakob, die Figuren des Cillier Altars, die Reliefs mit wapentragenden Engeln, der Anbetung und dem Marientod wie auch der Ölberg in Ptuj eingereiht werden können, sind böhmische bzw. hinsichtlich der Fundorte der erhaltenen Denkmäler preußisch-schlesische Einflüsse charakteristisch. Für die zweite frühe Richtung waren außer den böhmischen auch Salzburger/steirische Einflüsse maßgebend, die man von der thronenden Madonna aus der Umgebung von Seckau, der Verkündigungsmadonna in Venedig und dem Relief des hl. Erhard in der Breitenau herleiten kann. Dazu zählen vor allem der Faltenwurf der Schutzmantelmadonna und das Vesperbild in Breitanica. Aus Wien oder Salzburg stammt auch das Motiv des kurzen Mantels. Meister der hll. Katharina und Barbara aus Velika Nedelja dürfte aus der Werkstatt stammen, in der die Skulptur der hl. Katharina in Jihlava/Iglau aus dem Kreis der Krummauer Madonna entstanden ist. Äußer der Skulpturen der hll. Katharina und Barbara kann man in die Gruppe der Figuren mit jugendlichen Gesichtern noch folgende Skulpturen einreihen: die Schöne Madonna aus Ptujška Gora, den heiligen Andreas und die heilige Katharina in Ptujška Gora, die sich mit der Haarnadelfalte noch am hl. Jakob orientieren, die Schöne Madonna in Ljubljana, die thronenden Madonnen in Ljubično und Trški Vrh sowie die Vesperbilder in Podsreda und Svibno. Bei allen frühen Vesperbildern greift Maria mit ihrer Linken an die Brust. Mindestens einer der Meister mußte die bildhauerische Tätigkeit in Wrocław/Breslau kennen, da auf dem Vesperbild aus Velika Nedelja Einflüsse der beiden Breslauer Vesperbilder sowie des Vesperbildes in St. Petersburg zu beobachten sind. Auf dieser Grundlage hat man nicht nur damit begonnen das Tuchmotiv zu verwenden, sondern auch die Thronwangen mit Maßwerk zu bereichern (nach Gerhard Schmidt mit dem Muster 2), die Madonnen bekamen ein matronenhaftes Antlitz. Zu dieser Gruppe sind die thronende Madonna aus Ptujška Gora, das Gesicht Mariens und des Jesuskindes auf dem Relief der Schutzmantelmadonna wie auch die Vesperbilder in Ehrenhausen und Weizberg zu rechnen. Die Art, wie die ikonographischen Motive und auch die Behandlung der Draperie der Skulpturen miteinander verflochten sind und vielfach variiert werden, kann nur eine Folge einer Werkstattsituation sein, in der mehrere Skulpturen gleich-

zeitig entstanden sind, wobei sich die Bildhauer die Werke ihrer Mitarbeiter zum Vorbild genommen haben. Alle erhaltenen Skulpturen wurden in der relativ kurzen Zeitspanne von wenigen Jahren kurz nach 1400 ausgeführt.

Wie die Auftraggeber in Kontakt mit der Bildhauergruppe kamen, ist nicht klar. Vielleicht hat die Gruppe Prag um 1400 wegen der wirtschaftlichen, politischen und religiösen Krise unter der Herrschaft König Wenzels verlassen, der auch den Bau der Kirche des hl. Veit nicht mehr so intensiv förderte wie sein Vater. Sie wären nicht die Einzigen gewesen. Es ist bekannt, dass Wenzel Parler, Baumeister und Bildhauer wie sein Vater, bis 1392 in Prag erwähnt wird, aber 1404 als hochgeschätzter Meister in Wien starb. Ungefähr gleichzeitig verließen Prag auch der Steinmetz Jaeny aus Prag und der Maler und Bildhauer Simon, die sich ebenfalls in Wien niederließen. Gerade in Wien könnten die adeligen Gründer der Pilgerkirche aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Bildhauergruppe Kontakt aufgenommen haben.

Abbildungen:

1. Hl. Jakob, Skulptur vom ehemaligen Altar des hl. Jakob. Ptuj/Gora/Maria Neustift, Marienkirche
2. Jesus aus einer Ölberggruppe. Marienburg, Schlossmuseum
3. Madonna mit Kind aus Westböhmen, München, Bayerisches Nationalmuseum
4. Madonna mit Kind aus Ptuj/Gora. Regionalmuseum Maribor/Marburg
5. Madonna mit Kind. Großmain, Marienkirche
6. Thronende Madonna mit Kind. Ormož/Friedau, Jakobskirche
7. Madonna mit Kind. Altenmarkt, Marienkirche
8. Hl. Katharina aus der Kommende des Deutschen Ritterordens in Velika Nedelja/Großsonntag, Regionalmuseum Ptuj/Pettau
9. Pietà aus der Kommende des Deutschen Ritterordens in Velika Nedelja/Großsonntag, Regionalmuseum Ptuj/Pettau
10. Pietà. Wrocław/Breslau, Elisabethkirche
11. Relief mit wappentragenden Engeln. Ptuj/Gora, Marienkirche
12. Stifterfigur, ehemaliger Andreas-, heute Rosenkranzaltar. Ptuj/Gora, Marienkirche
13. Hl. Katharina, ehemaliger Andreas-, heute Rosenkranzaltar. Ptuj/Gora, Marienkirche
14. Hl. Katharina. Jihlava/Iglau, Jakobskirche
15. Schutzmantelmadonna. Ptuj/Gora, Marienkirche
16. Maria aus einer Verkündigungsgruppe. Venedig, Markuskirche
17. Engel auf dem Tympanon des Hauptportals. St. Erhard in der Breitenau, Kirche des hl. Erhard
18. Schutzmantelmadonna, linker Flügel des Marienaltars, genannt Altar aus Raudnitz. Prag, Nationalgalerie
19. Thronende Madonna mit Kind, Detail. Ljubično pri Poljčanah, Marienkirche
20. Schöne Madonna, Detail. Ljubljana/Laibach, Nationalgalerie
21. Pietà aus der Marienkirche auf Stare sv. Gore pri Podsredi, Podsreda/Hörberg
22. Pietà. Ehrenhausen, Marienkirche