

Kutal, Albert

## **Bemerkungen zur Altstädter Madonna in Prag**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1966, vol. 15, iss. F10, pp. [5]-23

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111090>

Access Date: 28. 11. 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.

ALBERT KUTAL

BEMERKUNGEN ZUR ALTSTÄDTER  
MADONNA IN PRAG

*Meinem Freund Prof. Dr. Jan Racek zu seinem 60. Geburtstag*

Die Bedeutung der Altstädter Madonna braucht nicht begründet zu werden. Sie beruht nicht nur auf ihrer künstlerischen Qualität, die in ihrer Zeit jedem Vergleich gewachsen ist, sondern auch in der Rolle, die sie in der böhmischen Plastik des endenden 14. Jahrhundert gespielt hat, nicht zuletzt auf der Tatsache, daß sie ziemlich genau datierbar ist. Da die Kapelle des Altstädter Rathauses, an deren Ecke sie stand, bevor sie in das Prager Städtische Museum kam, 1381 geweiht wurde, kann wohl mit Gewissheit angenommen werden, daß sie damals schon an Ort und Stelle war. Ich habe anderswo versucht, sie jener Schicht der Prager Parlerplastik zuzuschreiben, die sich von der Parlerischen Bildhauerei im engeren Sinne des Wortes durch größeres Gewicht, das sie auf die optischen und emotionellen Werte legt, unterscheidet. Sie ist heute in Prag durch den bronzenen Hl. Georg auf dem Hradschin, einige Büsten am oberen Triforium der Kathedrale, das Tympanon des Nordportales der Teynkirche und mehrere kleinere Arbeiten an Prager kirchlichen und profanen Bauten vertreten.<sup>1</sup> Mit Ausnahme der St. Georgstatue, die aus dem Jahre 1373 stammt, sind das alles Werke der achtziger Jahre. In Wien sind an den Fürstentoren und am Hohen Turm des Stephansdomes sehr ähnliche Tendenzen zu beobachten. Außerdem birgt die dortige Eligiuskapelle eine Madonna, die motivisch und kompositionell der Prager Maria schwesterlich verwandt ist.

1. DER TYP

Es gilt zunächst den Versuch zu unternehmen, den Ursprung des einzigartigen Typs der Prager Madonna (und ihrer Wiener Schwesterstatue) zu erforschen. Gewiß wird dadurch die strukturelle Totalität des Werkes nicht erfaßt, doch kann die Feststellung der Quelle ihres Typs und eventuell auch des Weges und der Mittel, die die Vorlage nach Mitteleuropa befördert haben, zu ihrer Erkenntnis beitragen.

Was für die Altstädter Madonna als besonderes Charakteristikum gelten kann, ist die Art der Drapierung des Überwurfes, der — über den Kopf Marias geworfen — den Oberkörper der Mutter und den unteren Teil des nackten Kindes deckt, wobei er — von der linken Hand Mariens aufgefangen und vom Kinde auf ihre rechte Hüfte gepreßt — in der Mitte der Figur einen horizontalen halb-kreisartigen breiten Saum bildet und so den Anschein erweckt, als wäre Maria

in eine Pelerine gehüllt.<sup>2</sup> Gerade dieses ziemlich selten auftretende Motiv, das durch seine Horizontalität und seine Biegung die Breite und das Volumen der Gestalt hervorheben soll, ist ein wichtiger Hinweis auf den Ursprung des Typs. In dieser Redaktion konnte es nur in einer Zeit entstehen, die gerade diese Eigenschaften anstrebte. Tatsächlich kommt es in Mitteleuropa meines Wissens nur in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts vor. Seine kreisende Bewegung gibt den Grundton der ganzen Komposition des Oberkörpers der Prager Maria an, die durch die schweren Röhrenfalten unter der rechten Hüfte und den flachen vertikalen Saum unter der linken Hand gestützt wird. Der Eindruck vollkommener Natürlichkeit, die die Figur auslöst und zu der auch das weiche Anliegen der Draperie an den Körper beiträgt, ist allerdings von einer strengen Organisation kontrolliert. Sie wird später erläutert werden.

Der Versuch, die Geschichte des Typs der Altstädter Madonna zu verfolgen, führt unfehlbar nach Frankreich. Das Motiv des in den Mantel der Maria halbeingehüllten Kindes, das in der psychologischen Ebene das intim-menschliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind hervorhebt und formell der Vereinheitlichung der Bildhauermasse zustrebt, indem es zwei selbständige menschliche Wesen im Akt der Liebe verschmilzt, kann zum erstenmal in der französischen Plastik des 2. Viertels des 14. Jahrhunderts festgestellt werden. Als Beispiel von hohem Rang ist hier die ältere Madonna von Mainneville (Eure) anzuführen, die aus dem Schloß des Enguerrand de Marigny stammt und nach Aubert in der 2. Hälfte der zwanziger Jahre entstanden ist.<sup>3</sup> Bezeichnenderweise kommen in ihr Tendenzen zum Vorschein, die erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts voll entwickelt wurden, insbesondere der Sinn für die Körperrundung. Stärker treten sie in einigen Marienfiguren ihrer Nachfolge hervor, so z. B. in der kleinen Alabastermadonna von Couilly (S.-et M.)<sup>4</sup> oder in der Madonna aus der Sammlung P. Morgan im Metropolitan Museum in New York,<sup>5</sup> besonders aber in der Madonna von Saint Gervais in Gisors,<sup>6</sup> die als eine vergrößerte Replik der Mainneviller Statue wirkt, in der Breitenentwicklung der Masse aber klar das spätere Stadium der Entwicklung bezeugt. Wie in Mainneville ist hier der untere horizontale Mantelsaum in der Hüftenhöhe verdoppelt und das Motiv der Pelerine schon klar ausgeprägt, ebenso wie an der Vierge de vermeil im Louvre,<sup>7</sup> die unzweifelhaft an die Mainneviller Figur anknüpft, aber in der Intensivierung der elegant verlaufenden Bewegung, in der weniger straffen Organisation der Draperie und in der gesteigerten Intimität der menschlichen Beziehungen den Weg in die zweite Hälfte des Jahrhunderts ankündigt. Sie wurde 1339 von Jeanne d'Evreux an die Abtei Saint Denis geschenkt.<sup>8</sup> Das Motiv des halbbeleideten Kindes kommt auch an Madonnen vor, die anderen Traditionen entstammen. Von der gleichen Geberin 1340 gestiftet und für die gleiche Abtei bestimmt war auch die streng aufgebaute Madonna, die heute in der Kirche von Magny-en-Vexin (Seine et Oise) aufbewahrt wird.<sup>9</sup> Ihr Kopf ist nicht in

den Mantel gehüllt, sondern mit einem selbständigen Kopftuch versehen und auch das Gewand des Kindes ist getrennt gedacht. Auch in der Anordnung der Draperie an der Brust weist sie stark abweichende Züge auf. Sie kann daher nicht mit Aubert typologisch von Mainneville<sup>10</sup> sondern von einer Madonna, die vor der Hinrichtung des Kanzlers Enguerrand de Marigny im Jahre 1315 für die von ihm gegründete Kirche von Ecouis entstand, abgeleitet werden.<sup>11</sup> Da ist ein Madonnentyp geschaffen worden, der mehrere Generationen später in Böhmen seine Nachfolge fand.<sup>12</sup> Doch steht diese, wie auch andere Varianten des Marienthemas in der französischen Plastik des 14. Jahrhunderts ausserhalb der Interessensphäre dieser Studie.

Dagegen ist die Weiterentwicklung des Mainnevilletyps, wie sie z. B. von der Madonna der Walters Art Gallery in Baltimore (angeblich aus der Kirche in Meulan stammend) vertreten wird,<sup>13</sup> für unser Thema von größter Wichtigkeit. Wie in Mainneville fällt hier der Mantel vom Kopf Mariens auf ihre Brust- und Bauchpartie herab, wo seine Falten zwischen den Armen in weichen Kurven verlaufen und auch den Unterkörper des Kindes decken. Aber von den zwei horizontalen Mantelsäumen ist nur derjenige erhalten geblieben, der die beiden Hüften verbindet, wogegen sich im unteren Teil der Figur der Mantel öffnet, auf beiden Seiten Faltenhänge bildend und in der Mitte den Blick auf die in steilen Diagonale steigenden Falten des Untergewandes (?) freilassend. Obzwar kaum ein Zweifel bestehen kann, daß hier der Typ von Mainneville als Ausgangspunkt diente, sind die Differenzen klar sichtbar: der Aufbau der Baltimorer Statue ist breiter, die Proportionen gedrückter, die Behandlung der Oberfläche weicher, die räumliche Differenzierung reicher. Das alles sind Eigenschaften, die den Weg zur optischen Vereinheitlichung der Form charakterisieren, den die Skulptur der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts beschritten hat. Der Geburtsort des Typs ist also wahrscheinlich in der Ile de France zu suchen. Aber auch weiter östlich, in Burgund, kommt er vor. Die schlanke Madonna von Saint-Thibaut in Joigny wiederholt noch die Vorlage von Mainneville mit zwei horizontalen Mantelsäumen, ebenso wie diejenige aus Marmor in Moutier-Saint-Jean (Côte d'Or), deren Breite an die obengenannte Statue von Gisors erinnert, aber etwas härter gearbeitet zu sein scheint. Die spätere Redaktion des Typs ohne den unteren Saum in Kniehöhe ist hier durch die Madonna von Saint-Thibault-en-Aussois (Côte d'Or)<sup>14</sup> vertreten, deren elegante, in weicher S-Kurve verlaufende Bewegung und träumerischer Ausdruck sie von der derberen Statue aus Meulan unterscheidet. Nun ist nicht uninteressant, daß den Typ der Baltimorer Statue eine Madonna des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums wiederholt, die von Hamann der Parlerschule zugewiesen und in das 3. Viertel des 14. Jahrhunderts datiert, von Demmler aber für elsässisch gehalten und in das 3. Jahrzehnt versetzt wird.<sup>15</sup> Die Breite und plastische Wucht der Statue scheint eher für Hamanns Zeitschätzung zu zeugen. Im Ausdruck des Mariengesichtes härter

und auch deren Weichheit der Oberflächenbehandlung entbehrend, ist sie doch unzweifelhaft aus derselben typologischen Wurzel erwachsen.

Obzwar dieser Typ in der Monumentalplastik keineswegs eine führende Rolle spielte, blieb er doch nicht ohne Auswirkung auch im Gebiet der plastischen Kleinkunst. Bezeichnend dafür ist die Buchholzmadonna aus der Abtei Poissy im Musée Mayer van den Bergh in Antwerpen.<sup>16</sup> Sie steht der obengenannten burgundischen Madonna von Saint-Thibault-en-Aussois ungemein nahe und es ist mehr als wahrscheinlich, daß beide auf ein gemeinsames Vorbild aus Île de France zurückgehen. Wie wir noch sehen werden, ist diese Variante des Typs für unser Thema nicht ohne Bedeutung.

Die Kleinplastik in Hartholz war in dieser Zeit noch im Anfangsstadium ihrer Entwicklung. Dagegen konnte damals die Elfenbeinschnitzerei auf eine große und ruhmreiche Tradition zurückblicken. Es ist daher nicht verwunderlich, daß dort unser Typ zwar öfter, doch aber nur vereinzelt vorkommt. Von Statuetten sei hier die Madonna des Bayerischen Nationalmuseums in München genannt, deren Kind zwar voll angezogen ist, deren Draperie aber das Kompositionsschema der Statuette aus Poissy gewissenhaft wiederholt. Ihre auffallende Schlankheit und Härte der Ausführung wird in der Madonna des Niederländischen historischen Museums in Amsterdam durch breitere Proportionen abgelöst, die — zusammen mit „realistischen“, unschönen Gesichtstypen und weicherer Behandlung der Oberfläche — die Statuette in die Sphäre des Bürgerlich-Alltäglichen überführt. Dagegen sind die Proportionen der Madonna im Czartorijskimuseum in Krakau unnatürlich in die Höhe gezogen und der Faltenwurf ist hier etwas komplizierter und unübersichtlicher ausgefallen.<sup>17</sup> Die normative Wirkung des verlorenen Prototyps wird auch von der anscheinend qualitätsvollen Madonna des Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure in Rouen bezeugt, die dicht neben der Buchholzstatuette des Musée Mayer van den Bergh gestellt werden muss.<sup>18</sup> Auch auf Elfenbeinplaketten kommt der Pelerinotyp vor, wie das die Madonnen der Dypticha im Museo civico in Bologna und im British Museum in London oder die Tafel mit einer Madonna und zwei Heiligen in der Bibliothek in Épinal belegen.<sup>19</sup>

Kann auch der Zusammenhang der Altstädter Madonna mit dieser typologischen Gruppe als sicher gelten, so ist doch unter ihren Mitgliedern keineswegs eine direkte Vorlage zu finden. Die Hauptmotive: die Teilung der Marienfigur durch den horizontalen Mantelsaum in Hüftenhöhe in eine horizontal und eine vertikal gegliederte Zone, die Art, wie das nackte Kind in den vom Kopf Mariens fallenden Mantelzipfel eingewickelt wird, sind beibehalten worden. (Es ist vielleicht nicht uninteressant festzustellen, daß hier die Grenzen beider Zonen genau in der Mitte der Figur verlaufen. Das entspricht der Proportionsnorm, die von der Mainneviller Madonna festgesetzt, von ihrer Nachfolge aber nicht immer eingehalten wurde. Sie bestimmt aber den Aufbau der Madonnen aus Poissy,

Rouen und möglicherweise auch derjenigen aus Saint-Thibault-en-Aussois, die alle — wie schon bemerkt — wahrscheinlich auf eine gemeinsame Vorlage aus Ile de France zurückzuführen sind. Hier ist also die Quelle zu suchen, aus der der Typ der Altstädter Madonna entsprungen ist.) Das übernommene Schema des Aufbaues wurde aber durchaus selbständig bearbeitet. Die kreisende Bewegung ist ausgeprägter und wurde geradezu zum Prinzip der Komposition erhoben. Der Eindruck der Breite und Voluminosität wurde dadurch bedeutend gesteigert. Der Kontrast zwischen den Horizontalen und Vertikalen wurde durch die steil hängenden, plastisch ausgearbeiteten Röhrenfalten unterstrichen. Die Funktion des Lastens und des Tragens wird dadurch hervorgehoben und an Stelle des steigenden Rhythmus des alten Y-Schemas gesetzt.

Wie der Weg des Typs aus der Weite der Pariser Gegend nach Prag verlief, ist heute kaum mehr genau festzustellen. Ganz verschüttet ist er aber doch nicht. An Hand von einigen Marienfiguren, die aus verschiedenen Gegenden Mitteleuropas stammen, kann die Situation einigermaßen erhellt werden, da sie einerseits noch eng mit dem französischen Ausgangspunkt zusammenhängen, andererseits aber unzweifelhaft an die Altstädter Madonna gebunden sind. Bezeichnend für sie ist die Tatsache, daß sie alle im Gegensatz zu den französischen Vorbildern das Kind auf der rechten Hüfte halten. Am stärksten tritt die Verbindung mit Frankreich an der Madonna in Eibenstadt hervor.<sup>20</sup> Sie kann geradezu als eine vereinfachte Variante der Statue aus Poissy gelten, so ähnlich ist ihr Faltenwurf. Nur ist das Kind nach böhmischer Art ungemein groß. Sein rechter Arm scheint neu zu sein, aber die Geste seiner Linken entspricht ganz dem Prager Schema. In der Anordnung der Draperie ist ihr eine Löwenmadonna des Nationalmuseums in Posen auffällig verwandt,<sup>21</sup> doch ist das Kind angezogen und nach vorne gedreht. Dagegen folgt das Kind der Madonna in Nordheim dem Prager Vorbild, obzwar die Draperie gewissenhaft die französische Norm einhält.<sup>22</sup>

Wie ist nun diese eigentümliche Verbindung rein französischer Elemente mit Zügen Prager Herkunft zu erklären? Keine der drei Statuen, die übrigens stilistisch weit auseinander stehen und nur typologisch einander gebunden sind, kommt als Vorlage und Ausgangspunkt der Altstädter Madonna in Betracht. Nur die Nordheimerin scheint bedeutender Qualität zu sein und alle drei sind wahrscheinlich jünger als die Prager Statue. Trotzdem kann ihre gemeinsame Vorlage nicht in der Altstädter Madonna gesucht werden, denn wie könnten die archaischen Züge, die sie enthalten, erklärt werden? Die Lösung ist allem Anschein nach darin zu suchen, daß noch vor der Altstädter Madonna ein Werk gleichen Themas im Prager Parlerkreis entstanden ist, das — an den uns bekannten französischen Typ anknüpfend — neue künstlerische Ideen hervorgebracht hat, die von den drei genannten Statuen übernommen und in der Prager Rathausmadonna weiterentwickelt wurden.

Die Tatsache, daß die Altstädter Madonna ihr Kind auf der rechten Hüfte trägt, wäre ohne Bedeutung, falls es sich um eine Ausnahme handeln würde, die überall vorkommen kann. Auch in Frankreich und in Italien tauchen hie und da rechtsorientierte stehende Madonnenstatuen auf; das sind aber wirkliche Ausnahmen, die die strenge Regel der Linksorientierung bestätigen. Aber schon die drei Statuen aus Nordheim, Posen und Eibenstadt mahnen zur Vorsicht, die sich als voll berechtigt erweist, wenn wir erkennen, daß alle Madonnen, die irgendwie mit der Pragerin in Verbindung stehen, ebenso orientiert sind. Überdies folgt darin die Altstädter Madonna einer Regel, die für die böhmische Bildhauerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine fast normative Wirkung angenommen hat. Mit ganz geringen Ausnahmen zeichnen sich alle stehenden Madonnen dieser Zeit durch diesen Zug aus. Dagegen sind fast alle sitzenden Madonnen im Gegensinn orientiert, wieder im gewissen Kontrast zu West- und Südeuropa, wo sie ziemlich oft ihre Kinder auf der rechten Seite halten. Noch auffälliger ist, daß in den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts seit dem Auftreten des „schönen“ Stils mit einem Schlag die Linksorientierung völlig die Oberhand gewinnt, die Bildhauerproduktion der Zeit um 1400 mit größter Folgerichtigkeit beherrscht und erst in der Spätphase des Stils geringfügig gelockert wird. Die Absichtlichkeit dieses Vorgehens wird dadurch bestätigt, daß sich auch in der böhmischen Malerei die Rechorientierung fast ohne Ausnahme durchgesetzt hat und daß auch hier der „schöne“ Stil einen Wendepunkt darstellt, der allerdings nur zur Aufhebung der Alleinherrschaft des Rechtsschemas führte.<sup>23</sup> Dieses Phänomen hat in Böhmen seine Vorgeschichte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurden zwar in der Plastik beide Schemata benutzt, aber sämtliche Madonnen der entwicklungsgeschichtlich wichtigen Brüner Gruppe<sup>24</sup> haben das Rechtsschema angenommen und so den Auftakt zur Praxis der zweiten Jahrhunderthälfte gegeben.

Wenn wir jetzt einen Blick in die Nachbarländer werfen, kann folgende Situation festgestellt werden: In Schlesien sind alle Madonnen der ersten Hälfte des Jahrhunderts nach westlicher Sitte nach links gewendet. Seitdem aber der Löwenmadonnenstil in der Bildhauerproduktion überwog, ist auch hier das Rechtsschema zur Norm geworden. Daß der jähe Umschwung mit der starken Welle böhmischen Einflusses zusammenhängt, ist kaum zu bezweifeln. Bedeutend komplizierter ist die Lage in Österreich. In der ersten Jahrhunderthälfte kamen beide Schemata zur Geltung, wobei die hervorragende Wien-Neustädter Plastik den üblichen westlichen Linkstyp zu bevorzugen scheint, wogegen in der zweiten Hälfte in Wien das Rechtsschema eine wichtige Rolle spielt, wie das z. B. die Madonnen in der Eligiuskapelle in St. Stephan, vom Sonntagberg<sup>25</sup> im Museum für österreichische mittelalterliche Kunst und aus Mariazell im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg bezeugen,<sup>26</sup> die alle zum engsten Kreis der Altstädter Madonna gehören. Noch eine zweite Gruppe österreichischer Madonnen

dieser Zeit hat sich dieser Strömung angeschlossen: die Salzburger Löwenmadonnen. Auch hier können allerdings Verbindungen mit Böhmen festgestellt werden. Wie in Österreich steigt auch in Bayern und Franken in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Anzahl der rechtsgerichteten Madonnen beträchtlich.<sup>27</sup>

Die in der gesetzgeberischen Tradition der französischen Plastik des 13. Jahrhunderts wurzelnde westliche Norm wurde also in Mitteleuropa nicht ständig beachtet und in Böhmen wurde ihr gegenüber sogar eine Art von entgegengesetzter Regel aufgestellt.

Da diese Regel in der böhmischen Malerei besonders folgerichtig eingehalten wurden, ist vielleicht da der Ursprung und die Ursache dieser Besonderheit zu suchen. In Anbetracht der engen Beziehungen zu Italien, wäre es angemessen, in der italienischen Malerei der Spur nachzugehen. Doch auch hier bleibt dieses Bestreben erfolglos. In der toskanischen Malerei des 14. Jahrhunderts (aber auch in der Plastik) überwiegt das westliche Schema entschieden. Die Rechtsorientierung kommt nur ausnahmsweise bei sitzenden und stillenden Madonnen vor. Öfter ist sie in Norditalien anzutreffen, insbesondere in Modena und Bologna, wo bei Barnaba da Modena und Vitale sogar Madonnen zu finden sind, die das Kind über der rechten Hüfte halten, obzwar sie stehend und nicht stillend dargestellt sind.<sup>28</sup> Es muß aber noch bemerkt werden, daß in der toskanischen Malerei des 13. Jahrhunderts rechtsgerichtete Madonnen keine Seltenheit sind. Die Möglichkeit, daß ein Bild solcher Art nach dem Norden gekommen ist und dort den Anstoß zu dieser Richtung gegeben hat, ist nicht auszuschließen. Die beharrliche Rechtswendung der böhmischen Gnadenmadonnen um und nach 1350, die sich unzweifelhaft auf byzantinische oder italo-byzantinische Vorbilder stützen, scheidet für italienische Anregungen zu zeugen. Daß italo-byzantinische Bilder nach Böhmen eingeführt wurden, ist bekannt, und eines von ihnen, die — allerdings linksorientierte-Muttergottes der Altbrünner Marienkirche, die Karl IV. dem Augustinerstift St. Thomas in Brünn geschenkt hat, ist noch erhalten. Wenn wir jetzt nach Frankreich zurückkehren, können wir eine Situation ähnlich wie in Italien feststellen. Von der kleinen Anzahl der rechtsorientierten Madonnen ist die Mehrzahl sitzend oder stillend dargestellt. Auch die Eventualität, daß eine französische stillende Madonna zur Ausbreitung dieses Kompositionstyps beigetragen hat, muß in Erwägung gezogen werden. Doch das alles sind offene Fragen, deren Beantwortung die Grenzen des Möglichen nicht überschritten hat. Die Tatsache, daß in Böhmen und in den benachbarten Ländern im Gegensatz zum Westen und Süden um und nach 1350 das Rechtsschema die Oberhand gewonnen hat, bleibt aber bestehen.

In diesem Zusammenhang darf noch ein anderes ungewöhnliche — jetzt leider zerstörte — Motiv der Prager Madonna nicht unbeachtet bleiben: Das Kind legte seinen Zeigefinger in den Mund. Es kommt äußerst selten vor, so z. B. an

der Alabastermadonna des Luipoldmuseum in Würzburg, die Pinder für rheinisch unter französischem Einfluss hält,<sup>29</sup> in Frankreich am Bild der Sammlung Aynard,<sup>30</sup> in Italien bei Pietro Lorenzetti (S. Michele in San Angelo in Colle) oder bei Alegretto Nuzzi (Polyptych in der Pinacoteca in Fabriano).<sup>31</sup> Dementgegen ist diese Geste in Böhmen keineswegs ungewohnt, denn sie erscheint gleich an drei Werken, die zeitlich nicht weit von der Altstädter Madonna entfernt sind: An der Saraser Madonna in der Pfarrkirche in Brüx,<sup>32</sup> am Votivbild des Kardinals Očko von Vlašim<sup>33</sup> und am Blatt 11 des Braunschweiger Skizzenbuches.<sup>34</sup> Das Motiv ist also in der böhmischen Kunst verlässlich eingebürgert, wobei zu beachten ist, daß es schon vor der Altstädter Madonna bekannt war, die also auch in dieser Hinsicht aus einheimischer Tradition schöpfen konnte.

## 2. DER AUFBAU

Als Ausgangspunkt unserer Erwägungen über den Aufbau der Altstädter Madonna kann die Feststellung dienen, daß die Oberpartie zur Unterpartie der Statue in einem Verhältnis steht, das mit der mathematischen Formel 1 : 1 ausgedrückt werden kann. Es muß hervorgehoben werden, daß die markante Grenze zwischen beiden Teilen zwei sehr unterschiedliche Zonen trennt: die obere, horizontal gegliederte, schwere und getragene und die untere, vertikal aufgebaute, hinaufstrebende und stützende. Dieses Verhältnis verleiht der Statue ihre wunderbare Ausgeglichenheit, in der das Natürliche und Abstrakt-Mathematische im vollen Einklang steht.

Nun taucht die Frage auf, ob der Bildhauer zu dieser Proportionalität intuitiv gelangt ist oder ob darin eine mathematische Regel zu suchen ist, die im vorhinein bestimmend den Aufbau beeinflusste, wobei das Intuitive auch als durch Gewohnheit erlangte Sicherheit erklärt werden könnte. Kann also dieses Verhältnis in der Zeit der Entstehung der Altstädter Madonna als eine im gewissen Umkreis gültige Regel betrachtet werden? Die Beantwortung dieser Frage ist allerdings dadurch erschwert, daß in Böhmen fast keine gleichzeitigen stehenden Figuren erhalten geblieben sind, in denen die Grenzen beider Teile klar gezogen wären und in denen die Flächenprojektion des Volumens mit einiger Sicherheit durchgeführt werden könnte. Unter ihnen nimmt die Statue des Hl. Wenzel in der Prager Kathedrale eine besonders wichtige Stelle ein. Hier ist die vertikale Mittelachse durch das Parlerzeichen am Sockel und den Knoten der Schnur, die den Mantel des Fürsten zusammenhält, genau angegeben. Wenn wir entlang dieser Achse den Umriss der Statue verfolgen, kommen die vielen leisen Bewegungen zum Vorschein, die ihr widerstreben und so den Eindruck der Natürlichkeit und Lebendigkeit erwecken. Und doch folgt auch diese Statue einem strengen Proportionsgesetz. Der Punkt, in dem die Vertikalachse den reichgeschmück-

ten Gürtel durchkreuzt, gibt die Hälfte der Höhe an. Der Gürtel bildet hier also die Grenze zwischen Last und Stütze und erfüllt so dieselbe Funktion wie der horizontale Mantelsaum der Altstädterin. Daß dieser Grenzpunkt nicht zufällig gewählt wurde, geht aus der Tatsache hervor, daß der erwähnte Knoten wieder die Mitte des oberen Teiles der Figur einnimmt, und zwar in beiden Flächen-dimensionen. Es wurde ihm also eine wichtige kompositionelle Rolle anvertraut.

Auch wenn man von der gleichen Proportionalität der entfernten französischen Vorbilder absieht, kann also damit gerechnet werden, daß dem Verhältnis 1 : 1 im Aufbau dieser Parlerischen Figuren eine wichtige Aufgabe zugeteilt wurde. Der Sinn dieser Proportion kommt besonders dort klar zutage, wo die Beziehungen zwischen den Vertikalen und Horizontalen mehr ausgeglichen sind als bei stehenden Figuren. Wenn wir z. B. die Pietà der Thomaskirche in Brünn von diesem Standpunkt aus betrachten, stellt sich überraschenderweise heraus, daß die Höhe der Gruppe genau ihrer Breite entspricht. Die Überraschung ist darin begründet, daß dadurch die jahrzehntelange Tradition der „heroischen“ Vespertbilder verworfen wurde, in denen die Vertikalen und steil emporstrebenden Diagonalen die in ihnen enthaltenen Bewegungsenergien außerhalb der materiellen Substanz ins Unendliche und Ungreifbare führten. Nun sind alle Bewegungen im reinen Quadrat der Vorderseite des Steinblocks, aus dem die Statue gehauen wurde, eingefangen. Daß dieses Verfahren eine grundlegende Umwälzung des Verhältnisses zur Umwelt, zur materiellen Welt, bedeutet, ist kaum zu zweifeln. Das Ideelle und Materielle ist verschmolzen und die Form ist nicht nur Symbol, sondern auch Abbild der Wirklichkeit geworden. Dadurch wurde eine objektive Beschreibung der materiellen Welt bedingt, die hier auch in bemerkenswerter Weise intensiviert wurde. Das ist um so auffallender, als es sich um ein Thema handelt, das aus dem gefühlsmäßig unsicheren psychologischen Klima der Mystik (dem im Bereich der Bildenden Kunst die Wirklichkeit nur als bedeutungsvolles Symbol diene) entstanden ist. Hier dagegen wurde es einer strengen rationalen Organisation unterworfen, die seine ideellen Kräfte in das materielle Abbild der Wirklichkeit festbannte. Der Typ der horizontalen Pietà kann als Ausdruck des Strebens nach materiellem und geistigem Gleichgewicht gelten.

Es ist von größter Wichtigkeit, daß dieses quadratische Schema des Aufrisses nicht auf diese einzige Statue beschränkt geblieben ist, sondern daß es einer ganzen Gruppe von Werken dieses Themas als Grundlage der Komposition diene. Allerdings ist hier die Betrachtung dadurch erschwert, daß diese Werke (die alle irgendwie mit dem Prager Parlerkreis zusammenhängen) nicht im ursprünglichen Zustand erhalten sind und wichtige Teile eingebüßt haben und daß außerdem nicht genügend verlässliche Fotografien vorhanden sind, die genaue Messungen erlauben würden. Die kleinen Unstimmigkeiten, die sich daraus ergeben, brauchen daher nicht gar zu ernst genommen zu werden. abgesehen davon, daß

die Bildhauer selbst im Laufe der Ausführung sicherlich kleine Korrekturen des ursprünglichen Aufrisses unternommen haben, wie wir es ähnlich aus der Arbeitsweise der Maler kennen. Doch können wir mit Sicherheit annehmen, daß die etwas spätere Variante der Brünner Pietà aus Lutín bei Olmütz den quadratischen Entwurf streng eingehalten hat und daß das Vesperbild aus der Magdalenenkirche in Breslau wahrscheinlich nur minimal breiter als hoch war.<sup>35</sup> Dergleichen kann man von einigen Pietàs, die zwar nicht zu den Hauptwerken der Gruppe gezählt werden können, ihnen aber eng verbunden sind, behaupten, so z. B. von den Vesperbildern in der Dominikanerkirche in Landshut und im Museum zu Böhmischem Krumau.<sup>36</sup>

Der quadratische Aufriß hat sich selbstverständlich in der ganzen Komposition ausgewirkt. Die horizontalen und vertikalen Mittelachsen, deren Kreuzpunkt wieder das Verhältnis 1 : 1 verkörpert, bilden das Hauptgerüst des Aufbaues und geben die Lage beider Körper an, die allerdings — da sie natürliche und lebendige Wesen darstellen, die den Gesetzen der Natur und nicht denen der Geometrie unterworfen sind — der strengen mathematischen Abstraktion Widerstand leisten. Der Große Entwurf wird aber von der Geometrie beherrscht. Wenn nun die Teilung des Quadrats weitergeführt wird, entsteht ein achteiliges Netz, dessen quadratische Felder die Lage einzelner Körperteile bestimmen. So ist der Kopf Mariens immer in die Mitte des Quadrats gestellt, das aus vier Mittelfeldern der oberen zwei Horizontalstreifen besteht, die vier mittleren Vertikalstreifen geben die Breite des Thrones an, der rechte Ellbogen Christi ist immer auf die vertikale Mittelachse festgesetzt, die Länge des Kopfes Christi (und manchmal auch der Maria) bis zur Halsgrube entspricht zwei Feldern, die Kniebiegung ist eine Länge von der rechten Seite des großen Quadrats entfernt. Auch das eingezeichnete gleichschenkelige Dreieck scheint nicht ohne Bedeutung für die Komposition zu sein. Allerdings kann kaum angenommen werden, daß dieses Quadratnetz von vornherein die Proportionen und die Lage einzelner Körperteile indiziert hat, wie das z. B. in der ägyptischen Plastik der Fall war. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß der quadratische Rahmen des Steinblocks, die Vertikal- und Horizontalachsen und eventuell auch die Seiten des Dreiecks den Aufbau der Statue, ihren Umriß und die Gliederung und Verteilung der Masse entscheidend beeinflusst haben. Das ist auch daraus ersichtlich, daß hier die Geraden die Krümmungen überwiegen und daß dem rechten Winkel eine wesentliche kompositionelle Aufgabe zugeteilt wurde. Die Folge davon ist ein ungemein geschlossener, einfacher Umriß, der den Eindruck dauernder Ruhe vermittelt.

Wenn wir die späteren Ausläufer dieser Gruppe von diesem Standpunkt aus betrachten, wird es klar, daß die organisatorische Macht der Mittelachsen sich abzuschwächen beginnt, und zwar in gleichem Maße wie die Intensität des Ausdrucks gesteigert wird. Den völligen Bruch zwischen ihnen und dem Aufbau bringen aber erst die „schönen“ Pietàs, die anderen kompositionellen Regeln

folgen, da sie auch gedanklich neue Wege einleiten, die sich vom repräsentativen Charakter der Parlerischen Pietàs weit entfernen.

Es mag sein, daß im Kompositionsprinzip der Parlerischen Vesperbilder alte Platonische Vorstellungen von den Urformen der Wirklichkeit zur Geltung kommen. Nicht weniger wichtig erscheint aber die Tatsache, daß diese geometrischen Wahrzeichen der ewigen idealen Welt mit einer Unzahl von Betrachtungen der individuellen und daher relativen Wirklichkeit bekleidet wurden. Das Streben nach der künstlerischen Erfassung dieser relativen Werte gehört zu den Hauptmerkmalen der Zeit und auch die uralte Spekulation über das Symbolhafte der Form konnte ihm nicht Einhalt gebieten. Die Wirklichkeit soll in ihren objektiven Eigenschaften wiedergegeben werden, d. h. als dreidimensionale Form, deren geschlossene und undurchdringliche Masse scharf von der Leere der Umgebung abgeschieden wird. Daß diese Absicht wirklich bestand, zeugt nicht nur die Breite, Geschlossenheit und Homogenität der Form, sondern auch die Tiefe des Steinblocks, die manchmal dessen Breite beinahe gleicht. Die Pietà der Prager Georgskirche,<sup>37</sup> die stilistisch der Parlerischen Gruppe zuzurechnen ist, obzwar sie zum Diagonaltyp gehört, ist sogar gleich breit wie tief.<sup>38</sup> Hier hat also der Grundriß die Form des Quadrats angenommen und die Statue erweckt den Eindruck, als wäre sie aus vier Frontalansichten zusammengestellt. Der Thron ist nicht nur breit, sondern auch tief genug, um bequemes Sitzen zu ermöglichen. Das ist um so auffälliger, als die ältere und zeitgenössische böhmische Schnitzerkunst das entgegengesetzte Verfahren wählte und die Illusion der Tiefe in einem ganz flachen brettartigen Holzblock zu erwecken wußte.

Zwei grundsätzlich verschiedene Methoden der Abbildung treffen sich also in einer und derselben Zeit und zeugen von tief differenzierter Einstellung zur Wirklichkeit. In der Zeit des „schönen“ Stils vermengen sich beide Tendenzen insofern, als die Bildhauer einerseits die malerisch offene, bewegliche Form der illusionistischen Strömung übernehmen, andererseits aber die genaue Definition der objektiv dimensionierten Gestalt anstreben. Im Bereich der Vesperbilder spiegelt sich dieser Prozeß darin ab, daß die dritte Dimension merklich vernachlässigt und die Steinmasse tief durchwühlt, zugleich aber die Einzelform haarscharf ausgearbeitet wird. Dazu tritt der Hang zur unsicheren Labilität des Aufbaues, der durch Verdrängung der Vertikal- und Horizontalachsen durch Diagonalen ausgelöst (oder in ihnen realisiert) wurde. Ein völlig verändertes Lebensgefühl wird hier geäußert, das die Unsicherheit der Existenz erlebt, an objektiv gegebene Ordnung nicht glaubt und im subjektiven Erlebnis Zuflucht sucht. Gegenüber den Parlerischen Pietàs, die als Repräsentation einer Idee gelten können, hat hier die emotionelle Auffassung des Themas, die der individuellen Phantasie freien Lauf gewährt, die Oberhand gewonnen. Die innere Differenziertheit der neuen Stilphase ist nach dem gegeben, inwieweit sich das Schaffen von ihrem Ausgangspunkt — im ikonographischen Bereich des Vesper-

bilder also von der Parlerischen Urform des sog. horizontalen Typs — entfernt hat.

\* \* \*

Wenn wir nun nach diesem Exkurs, der die Rolle der Geometrie an einem besonders geeigneten bildhauerischen Thema des Parlerkreises darzulegen versucht hat, zur Altstädter Madonna zurückkehren, wird uns nicht entgehen, daß hier der rechte Winkel und die Geraden das Gesamtbild weit weniger beeinflussen als in den Vesperbildern Parlerischer Herkunft. Mit Ausnahme der allerdings mächtigen Vertikalen der unteren Partie, die unentbehrlich waren, um die organische Stabilität der Figur sicherzustellen, sind es überall Kurven, die das Aussehen der Statue bestimmen. Insbesondere ist der Oberkörper der Mariengestalt durch kreisende Bewegung beherrscht, die sowohl den Umriß als auch die Binnenzeichnung bestimmt. Das Bewegliche, das Transitorische und Relative der Realität kommen hier zur Geltung. Doch wird auch hier das Zufällige der Erscheinung durch geometrische Regel im Zaume gehalten. Anscheinend war für die Komposition die Methode der Quadrangulation (und Triangulation) nicht ohne Bedeutung, nur daß sie mittels eingeschriebener Kreise den Aufbau beeinflusste, wie das aus dem Versuch die geometrische Gliederung der Statue zu rekonstruieren ersichtlich ist. Die Übereinstimmung der abstrakten geometrischen Konstruktion und der realen Form ist so auffallend, daß die Gefahr, etwas Fremdes in die Komposition hineingelegt zu haben, sehr gering zu sein scheint.

Die Tatsache, daß der Kreis und das Quadrat in der Parlerischen Plastik eine nicht zu übersehende Rolle spielten, hat anscheinend eine weiterreichende Bedeutung. Denn auch in der böhmischen Architektur des 14. Jahrhunderts kommen sie zur Geltung. Ebenso wie die schon sehr früh eingeführte rechteckige Form der Fenster, ist auch die halbkreisartige Einwölbung der Tür- und Fensteröffnungen in den Parlerischen Bauten Ausdruck eines Strebens, die Architektur aus dem Banne der transzendentalen Idee herauszulösen und ihr wieder natürliche und menschliche Dimensionen zu geben. Die Frage, ob hier antike Reminiscenzen (Triumphbögen) eingegriffen haben, bleibt offen. Eher könnte man an romanische Inspiration denken, denn in der zeitgenössischen böhmischen Malerei kommen romanische Architekturformen ziemlich oft vor. Aber auch im Grundriß der Kirchen wirken sich das Quadrat und der Kreis aus. Es genügt auf die Vorliebe Peter Parlers für quadratische Grundrisse hinzuweisen oder deren Beliebtheit bei zentral angelegten Kirchen anzuführen und überhaupt die Tendenz zu erwähnen, den Raum von der einseitigen Orientation zu befreien und in sich ruhen zu lassen, die besonders in den zweischiffigen Kirchen klar zum Vorschein kommt. In diesem Zusammenhang ist vielleicht nicht uninteressant festzustellen, daß die architektonische Dekoration des ideell bedeut-

samen Mittelteils des Altstädter Brückenturmes auf Grund von drei sich durchdringenden Kreisen konstruiert wurde, die auch die Dimension des Durchganges bestimmen, der allerdings in Spitzenbogenform gehalten ist. Auch andere Beispiele ähnlicher Art könnten angeführt werden.

In der einfachen Tatsache, daß sich in den geometrischen Urformen des Quadrats und des Kreises die Breite, die Horizontale wieder durchgesetzt und so ihr altes Recht zurückerworben hat, spiegelt sich der ganze grundsätzliche Umschwung der Gesinnung ab, der sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Nordeuropa vollzog. Das Breite kann nur das Schwere bedeuten und schwer kann nur das Materielle sein. Ohne auf transzendente Bindungen und an die sinnbildende Funktion der Form zu verzichten, mußte sich die Kunst mit den Gesetzen der materiellen Welt beschäftigen. Sie tat das auf Grund der Erfahrung. Auf das Studium der Antike gestützt hat dann die Renaissance die Theorie der Erfahrung ausgebaut und sie mathematisch begründet.

### 3. DIE ELIGIUSMADONNA IN WIEN

Die oben erwähnten verwandtschaftlichen Beziehungen, die die Altstädter Madonna mit der Madonna in der Eligiuskapelle des Wiener Stephansdomes verbinden, sind schon lange bekannt. In der Tat ist das kompositionelle Schema beider Statuen so ähnlich, daß der Terminus Replik für eine oder die andere als völlig angebracht erscheint. Doch kann es sich dabei keineswegs um eine Meister- oder Werkstattreplik handeln.

Die Eligiusmadonna galt früher als eine Nachahmung der Altstädter Figur,<sup>39</sup> neuerdings wird aber das gegenseitige Verhältnis umgekehrt gedeutet und die Wiener Statue für eine Vorlage der Pragerin gehalten. Zuletzt hat diese These A. Kosegarten in ihrer gründlichen Dissertation vorgetragen.<sup>40</sup> Auf Grund der von ihr festgestellten Verwandtschaft des Bildwerkes mit dem Madonnenschlußstein der Kapelle,<sup>41</sup> der vor 1366 entstanden sein muß, datiert sie auch die Madonnenstatue in die erste Hälfte der sechziger Jahre. Sie löst sie aus dem Verband der Wiener Parler-Plastik heraus und schreibt sie — darin Müller folgend<sup>42</sup> — der Nachfolge des Michaelermeisters zu.<sup>43</sup>

Obzwar typologisch verschieden, stimmen beide Werke besonders im Faltenwurf tatsächlich weitgehend überein. Doch muß bemerkt werden, daß die Prager Madonna darin dem Marienschlußstein noch näher steht. Denn die diagonale Faltenführung, die am Schlußstein klar hervortritt und die auch die obere Partie der Prager Statue beherrscht, fehlt der Eligiusmadonna gänzlich. Von der Bedeutung dieses Motivs wird noch später die Rede sein. Aber es gibt auch andere Gründe, die Zweifel an der Priorität der Wiener Statue nicht ganz verstummen lassen. Um dem Kern des Problems näher zu kommen, ist es uner-

läßlich, die Komparation beider Statuen durchzuführen. Die Frage geht nicht dahin, ob dieses oder jenes Motiv verschiedentlich ausgeführt ist, sondern ob in der Gleichheit Unterschiede enthalten sind, die sich für die Struktur der Werke als wichtig erweisen.

Es ist auf den ersten Blick erkennbar, daß die Wiener Statue schlanker, eleganter und kühler wirkt. Diese Wirkung ist nicht nur auf die Restauration des 19. Jahrhunderts, die stellenweise (z. B. in den Köpfen) empfindlich in die ursprüngliche Form eingegriffen hat, zurückzuführen; sie muß vielmehr als Ausdruck struktureller Eigenschaften der Figur gewertet werden.

Obzwar die Wiener Maria — wie bereits erwähnt — den Eindruck eleganter Schlankheit erweckt, ist sie eigentlich an der breitesten Stelle breiter als ihre Prager Verwandte. Das ist dadurch bedingt, daß die linke Hand Mariens nicht — wie in Prag — an den Leib gepreßt, sondern von ihm abgesetzt ist. Unter dieser Hand und unter dem Kind verengt sich aber der Umriß auffallend, um weiter unten nochmals sprunghaft zurückzuweichen. Die Umrißlinie, in Prag einfach und geschlossen, ist hier merklich beweglicher und differenzierter. Warum diese stufenweise Verjüngung bei einer Statue, die im oberen Teil die horizontale Breite mit allen Mitteln betont? Die Ursache ist im schmalen Sockel zu suchen, der sich der Plinthe der tragenden Blattkonsole fügen mußte, die im Verband mit der Architektur entstanden ist. Stimmt diese Beobachtung, muß ein Vorbild vorausgesetzt werden, das den von der Architektur gegebenen Verhältnissen anzupassen war.

Wo ist aber der Grund des Unterschiedes der weich sensuellen Form der Pragerin einerseits und der rationellen Kühle der Wienerin andererseits zu suchen? Die Altstädter Madonna ist trotz der klaren Scheidung der tragenden und lastenden Teile als relationsreiche Einheit aufgefaßt, in Wien wird dagegen diese Scheidung zum Prinzip der Komposition erhoben, dem alle künstlerischen Mittel unterstellt sind. Diese unterschiedliche Auffassung ist besonders klar an der Art zu beobachten, wie die Drapierung in den oberen Partien der Statuen durchgeführt ist. Das Grundschema ist zwar in beiden Fällen gleich, aber wo in Prag die quer über den Leib laufenden Falten über der rechten Hüfte nach unten abbiegen, der Last des Kindes weichend und so die Verbindung zum Unterkörper anbahnend, bilden sie in Wien regelmäßige Kreissegmente, welche die reale Schwere des Kindes nicht beachten. Wo immer der Prager Bildhauer versuchte, Beziehungen zwischen Oben und Unten herzustellen und so die organische Einheit zu betonen, ist der Wiener Meister dem Problem ausgewichen, das Nebeneinander vor der Relation bevorzugend. So ist z. B. in Prag die teilende, scheidende Funktion des Mantelsaumes, der die beiden Hüften verbindet, durch dessen Umlegung abgeschwächt, eine Lösung, die in Wien unbeachtet blieb; der Mantelzipfel, der das Kind verhüllt, ist in Wien beinahe horizontal, in Prag dagegen in steiler Diagonale gezogen und so wieder in den

Dienst der Vereinheitlichung gestellt. Wird einmal die Kontinuität des Organischen angestrebt, ist ein anderes Mal das Ganze aus relativ selbständigen Teilen zusammengesetzt. Ein Zeugnis davon gibt übrigens auch die unterschiedliche Art, wie sich in Prag und Wien das Kind an die Brust Mariens anlehnt.

Diese grundsätzliche Andersartigkeit der Wiener Madonna spiegelt sich auch in der Umgestaltung einiger Motive wider, die zwar — isoliert betrachtet — recht unbedeutend erscheinen, im Zusammenhang mit dem oben Angeführten aber nicht übersehen werden kann. Da in Prag der Saum des Überwurfes schräg über die Brust läuft, bleibt ein Teil des Untergewandes frei; da kann sich die Bewegung der linken Hand des Kindes in voller Natürlichkeit entfalten, wobei der Zeigefinger die vertikale Mittelachse angibt. In Wien wird aber diese Stelle vom kragenartig umgelegten Saum des Kopftuches verdeckt, dem sich die Hand Christi anpassen und daher eine etwas unnatürlich wirkende Position einnehmen muß.<sup>44</sup> Auch die abweichende Haltung des linken Armes der Wiener Maria kann über das Verhältnis beider Madonnenstatuen aussagen. In Prag ist dieser Arm an den Leib gepreßt, wodurch sich in der großen Schüsselfalte eine Einsenkung ergibt, die auch in Wien bestehen bleibt, obzwar der Arm vom Körper abgesetzt ist und daher den Verlauf der Schüsselfalte nicht unmittelbar beeinflussen kann.

Die Unterschiede, die das Verhältnis der Prager und Wiener Madonna charakterisieren und die durch die Polarität der optischen Einheit und rationaler Teilung, des Einheitlichen und Zusammengesetzten, des Divisiven und Additiven beschrieben werden können, sind auch an den obengenannten französischen Vertretern des Pelerintyps zu beobachten, aber die rationale, klassifizierende Richtung ist meines Wissens nur Kleinwerken eigen, die als Nachahmungen monumentaler Statuen anzusehen sind. Das beste Beispiel dafür ist die Statuette aus Poissy, die auch der Eligiusmadonna am nächsten steht.

Ebenso ist das Milieu, in dem sich die Eligiusmadonna befindet, für ihre Beurteilung nicht ohne Bedeutung. Sie steht im Ostjoch der Herzogenkapelle, zusammen mit drei anderen Heiligenfiguren, der Hl. Ludmila, Hl. Afra und einer unbekanntenen, die schon ursprünglich für ihren jetzigen Platz bestimmt waren. Die Wahl der böhmischen Heiligen Ludmila zeugt dafür, daß das ikonographische Programm mit Rücksicht auf eine der beiden Herzoginnen böhmischer Abstammung, wohl also auf die Gemahlin Rudolfs IV. Katharina, aufgestellt wurde. Nun sind die drei Heiligen vom gleichen Ausmaß, jedoch etwas kleiner als die Madonna.

Es sind daher Gründe zur Annahme vorhanden, daß die Madonna nicht gleichzeitig mit den übrigen Statuen des Ostjoches, sondern erst nachträglich an ihren Platz versetzt wurde. Es wäre übrigens verwunderlich, wenn zu gleicher Zeit Statuen von so unterschiedlichem stilistischem Charakter Anwendung gefunden hätten. Die Ausschmückung der Kapelle war mit der ersten Phase,

der die drei Heiligenfiguren angehören, bei weitem noch nicht abgeschlossen. Ihren Höhepunkt erreichte sie mit den Habsburgerfenstern, die vor 1395, dem Todesjahre des Herzogs Albrecht III., entstanden sind.<sup>45</sup> Erst damals wurde die ideelle Funktion des Raumes als Herzogenkapelle bildlich zum Ausdruck gebracht. Hat nicht in diesen Jahren die Eligiusmadonna die plastische Ausstattung der Kapelle ergänzt oder eine der älteren Figuren ersetzt? Ihr kühl zurückhaltender Ausdruck und ihre repräsentative Haltung könnten durch die Versetzung einer für ein bürgerliches Gebäude bestimmten Typs in das aristokratische Milieu der Herzogenkapelle erklärt werden. Übrigens paßt der Hang zum Regelmäßigen, Definitiven, der sie kennzeichnet, gut in die Zeit des „schönen“ Stils, der sich damals gerade anschickte, das Zufällige, das werdende und vergängliche der optischen Wirklichkeit durch feste Regeln des Ornaments zu fesseln.<sup>46</sup> Jedenfalls hat die Aufstellung der Prager Rathausmadonna Schule gemacht. Die Madonna in Nordheim steht an der Ecke eines bürgerlichen Hauses und noch die Madonna, die Bartolomeo Buon 1448 auf der Ecke des Rathauses in Udine aufstellte, läßt — allerdings schon verblässende — Reminiszenzen an die Altstädter Madonna erkennen.<sup>47</sup>

Übersetzt vom Autor

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> A. Liška, *Madona pražské staroměstské radnice*. Cestami umění, Praha 1949, 94 ff, hat die Verwandtschaft der Madonna mit der Plastik der Teynkirche hervorgehoben. A. K u t a l, *České gotické sochařství 1350—1450*. Praha 1962, 62 ff.
- <sup>2</sup> Da der Überwurf auch auf der Rückseite nur zu den Hüften reicht, scheint es sich um ein selbstständiges Gewandstück zu handeln. Aber auch der Unterkörper ist in ein Obergewand gehüllt, das nur unten einen schmalen Streifen des Untergewandes frei läßt. Byzantinische Anregungen — vielleicht vermittelt durch die Trecentomalerei Italiens — scheinen für die Entstehung des Pelerinetyps nicht ohne Bedeutung.
- <sup>3</sup> M. Aubert, *La Sculpture française au Moyen-âge*. Paris 1946, 333; L. Lefrançois-Pillion, *Les Statues de la Vierge à l'Enfant dans la Sculpture française au XIV<sup>e</sup> Siècle*. Extrait de la „Gazette des Beaux Arts“ 1935, Abb. 9. Nach J. Heinrich, *Die Entwicklung der Madonnenstatue in der Skulptur Nordfrankreichs von 1250 bis 1350*. Diss. Frankfurt a. M. 1933, 34, ist jedoch der Hüftschurz des Kindes für sich gearbeitet. Das Pelerinmotiv ist hier schon aber voll ausgebildet.
- <sup>4</sup> Lefrançois-Pillion, l. c., Abb. 8.
- <sup>5</sup> Lefrançois-Pillion, l. c., Abb. 5.
- <sup>6</sup> Lefrançois-Pillion, l. c., Abb. 11.
- <sup>7</sup> Lefrançois-Pillion, l. c., Abb. 23.
- <sup>8</sup> Aubert, l. c., 333.
- <sup>9</sup> *Chefs-d'Œuvre de l'Art français*, 1937, Taf. 119.
- <sup>10</sup> Aubert, l. c., 333.
- <sup>11</sup> Lefrançois-Pillion, l. c., 18, Abb. 10, 19.

- <sup>12</sup> So ist die Pilsner Madonna auf diesen Typ zurückzuführen, der allerdings im Sinne des schönen Stils umgestaltet und der einheimischen Tradition angepaßt wurde.
- <sup>13</sup> *The International Style — The Arts in Europe around 1400*. The Walters Art Gallery Baltimore, 1962, 89 ff, Taf. 76.
- <sup>14</sup> Claude Schaefer, *La Sculpture en Ronde-Bosse au XIV<sup>e</sup> siècle dans le Duché de Bourgogne*. Paris 1954, Taf. 17, 42, 40a.
- <sup>15</sup> R. Hamann, *Die Madonna der Sammlung Drey*. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N. F. I, 1930, 34, Abb. 19; Th. Demler, *Staatliche Museen in Berlin. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton*. 1930, 33, Nr. 5587.
- <sup>16</sup> A. Kosegarten, *Inkunabeln der gotischen Kleinplastik in Hartholz*. Pantheon XXII, 1964, 305 ff, Abb. 4.
- <sup>17</sup> R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français*. Paris 1924, Nr. 659, 667, 698.
- <sup>18</sup> *Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure, Guide du Visiteur*. Rouen 1923, 24, Abb. 31.
- <sup>19</sup> Koechlin, l. c., Nr. 539, 542, 587. Zu dieser Gruppe gehört auch das Diptychon der Sammlung Kofler-Truniger, Luzern, Aachener Kunstblätter H. 31, 1965, č. kat. S. 77.
- <sup>20</sup> *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern III/I*, 1911, 69, Abb. 48.
- <sup>21</sup> Auf diese Statue hat mich Dr. J. Homolka aufmerksam gemacht und mir ihre Fotografie (sowie auch derjenigen aus Eibenstadt und Nordheim) zur Verfügung gestellt. Ich bin Ihm zu besonderem Dank verpflichtet.
- <sup>22</sup> *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern III/VIII*, 1913, 170, Abb. 170. Auch andere Bildwerke in Bayern und Unterfranken verraten Beziehungen zum Typ der Altstädter Madonna, obzwar sie stilistisch von ihr stark abweichen. So z. B. die Madonnen in Güntersleben, im Würzburger Dom, in Amorsbrunn, *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern III/III*, 35, Abb. 18, III/XII, 62, III/XVIII, 89. Auch die torsale Muttergottes des Bayerischen Nationalmuseums in München, die aus Oberbayern stammen soll, ist kaum ohne Kontakt mit dem Umkreis der Rathausmadonna entstanden, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I*, 1924, Nr. 136.
- <sup>23</sup> Der einflussreiche Typ der St. Veit-Madonna ist bei der Rechtsorientierung geblieben, auch dadurch an ältere Vorlagen (etwa in der Art der Madonna in Boston) anknüpfend, A. Matějček, *Česká malba gotická, deskové malířství 1350—1450*. Praha 1950, Taf. 142, 52.
- <sup>24</sup> Kutal, l. c., 10 ff, Taf. 1—4.
- <sup>25</sup> Th. Müller, *Die Madonna vom Sonntagberg*. Pantheon XXV, 1940, 1 ff.
- <sup>26</sup> Kutal, l. c., T. XIIIb.
- <sup>27</sup> Dagegen scheinen die Rheinlande an der französischen Tradition der Linksorientierung enger festzuhalten.
- <sup>28</sup> R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, The Local Schools of North Italy of the 14<sup>th</sup> Century*. The Hague 1924, Abb. 187, 192, 203.
- <sup>29</sup> W. Pinder, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*. München 1925, Taf. 73.
- <sup>30</sup> M. Vloberg, *La Vierge dans l'Art français*, I, 165.
- <sup>31</sup> v. Marle, l. c., *The Sienese School of the 14<sup>th</sup> Century*. 1924, Abb. 249, *The Local Schools of Central and South Italy*. 1925, Abb. 91.
- <sup>32</sup> Kutal, l. c., Taf. 14, 21.
- <sup>33</sup> Matějček, l. c., Taf. 74, 75.
- <sup>34</sup> J. Neuwirth, *Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers*. Prag 1897, Taf. IX. In Deutschland kommt die Geste an den schon genannten Madonnen im Würzburger Dom, in Güntersleben, in Nordheim und im Bayerischen Nationalmuseum, also an Statuen, die irgendwie mit dem Typ der Altstädter Madonna zusammenhängen, vor. In Westfalen, wo in der Malerei interessante Parallelen zu Böhmen zu finden sind, ohne daß

- es sich um direkte Beziehungen handeln müßte, ist die Tafel aus Wormeln zu nennen, A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik II*. Berlin 1936, Abb. 163.
- <sup>35</sup> K u t a l, l. c., Abb. Xa, Taf. 124.
- <sup>36</sup> A. K u t a l, *K problému horizontálních piet.* Umění XI, 1963, Abb. S. 335, 334.
- <sup>37</sup> K u t a l, *K problému horizontálních piet.*, l. c., Abb. 330.
- <sup>38</sup> Ähnlich scheint das Verhältnis zwischen Breite und Tiefe bei der Pietà aus der Magdalenenkirche in Breslau gewesen zu sein. Dagegen ist bei der Pietà in der St. Thomaskirche die Tiefe des Blocks bedeutend geringer als die Breite. Das kann durch das ungewöhnlich große Ausmaß der Gruppe bedingt sein, doch ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß sich darin die entwicklungsgeschichtliche Situation der Statue widerspiegelt. J. Homolka, *Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 8, 1964, 48 ff, hält sie für ein Spätwerk der Gruppe Parlerischer Pietàs.
- <sup>39</sup> H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*. Österreichische Kunsttopographie XXIII. Wien 1931, 392 ff.; Liška, l. c., 96.
- <sup>40</sup> Müller, l. c.; K. Ginhart, *Die gotische Plastik in Wien*, *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien*, hrsg. von R. K. Donin, II, 1955, 160; A. Kosegarten, *Plastik am Wiener Stephansdom unter Rudolf dem Stifter*. Diss. Freiburg i. B., 1960, 52 ff.
- <sup>41</sup> Tietze, l. c., Abb. 168.
- <sup>42</sup> Müller, l. c.
- <sup>43</sup> O. Demus, *Der Meister der Michaeler Plastiken*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VII, 1953, 1 ff.
- <sup>44</sup> Allerdings kommt diese Geste auch an einigen Elfenbeinarbeiten vor, Koechlin, l. c., Nr. 539, 542.
- <sup>45</sup> Da die durch Anschriften gesicherten Namen nur bis 1358 reichen, ist kein bestimmtes Datum für ihre Entstehung gegeben. F. Kieslinger, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*. Wien 1928, datiert sie um 1370, was nur für die Figuren der Hl. Barbara und Katharina zutreffen dürfte, die sich eng an die böhmische Malerei des 3. Viertels d. 14. Jahrh. anlehnen. Die übrigen Teile sind stilistisch jünger. Tietze, l. c., 538, denkt an die Achtzigerjahre; E. Frodl-Kraft, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien*. Corpus vitrearum medii aevi, Österreich I, Graz—Wien—Köln 1962, hält das Todesjahr Albrechts III (1395) für den Terminus ante quem; *Europäische Kunst um 1400*. Wien 1962, 237, datiert sie um 1390. Der Einfluss böhmischer Malerei der 80. und 90. Jahre ist klar sichtbar, die Maler haben aber auch den Luxemburger Stammbaum auf der Burg Karlstein gekannt.
- <sup>46</sup> Liška, l. c., 96, gelangt mit der Datierung der Eligiusmadonna sogar bis auf den Anfang des 15. Jahrhunderts. Aus dem Jahren vor 1395 könnte auch die stark überarbeitete Statue des hl. Conradus stammen, die der Eligiusmadonna sehr nahe steht. Der Vergleich mit dem hl. Nicolaus in der Michaelerkirche zeigt besonders klar den tiefgreifenden Unterschied zwischen diesen zwei Gruppen von Bildwerken.
- <sup>47</sup> L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*. Wien 1921, 26, Abb. 21.

#### POZNÁMKY K STAROMĚSTSKÉ MADONĚ V PRAZE

Článek se obrátá některými problémy, které se vízí k významné madoně Staroměstské radnice v Praze. V první kapitole sleduje autor genezi jejího typu, jehož východisko nachází v pařížské oblasti, kde jej reprezentuje např. starší madona v Mainneville a její pokročilejší obměna ve Walters Art Gallery v Baltimore, pocházející asi z Meulanu. V Praze byl tento

typ přetvořen v duchu místních tradic, jejichž vliv se projevil např. ve změněné orientaci kompozice. V druhé kapitole autor zjišťuje, že tato kompozice, působící neobyčejně přirozeně a náhodně, je vytvořena na geometrickém základě, který se uplatňuje i na jiných sochařských dílech parléřovského okruhu, především na pietách. Geometrické prvky čtverce a kruhu, které tu určují rozvrh skladby, jsou výrazem nového, kladného vztahu k materiálnímu světu. Třetí kapitola je věnována vztahu mezi Staroměstskou madonou a její replikou v kapli sv. Jiljí v kostele sv. Štěpána ve Vídni. Komparací obou děl dochází autor k názoru o pravděpodobné prioritě pražské sochy.

