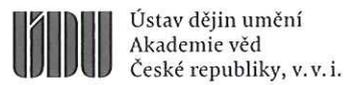




GOTICKÉ
MADONY NA LVU
GOTISCHE
LÖWENMADONNEN

Splendor et Virtus Reginae Coeli

Ivo Hlobil / Jana Hrbáčová eds.



Muzeum umění Olomouc / Kunstmuseum Olmütz



EUROPEAN MUSEUM OF THE YEAR
AWARD NOMINEE 2008



EUROPEAN UNION PRIZE FOR CULTURAL HERITAGE
EUROPA NOSTRA AWARDS 2009



GOTICKÉ
MADONY NA LVU
GOTISCHE
LÖWENMADONNEN
Splendor et Virtus Reginae Coeli

Ivo Hlobil / Jana Hrbáčová eds.

Olomouc 2014

GOTICKÉ MADONY NA LVU GOTISCHE LÖWENMADONNEN

Splendor et Virtus Reginae Coeli

Muzeum umění Olomouc ve spolupráci s Muzeem hornictví a gotiky v Leogangu
a Ústavem dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.
Kunstmuseum Olmütz in Zusammenarbeit mit dem Bergbau- und Gotikmuseum Leogang
und dem Institut für Kunstgeschichte, Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, v. v. i.

Výstava / Ausstellung

Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc

Václavské nám. 3, CZ 771 11 Olomouc, 13. 2. – 11. 5. 2014

Koncepce a výběr exponátů / Konzeption und Auswahl der Exponate — Ivo Hlobil

Kurátorka výstavy / Kuratorin der Ausstellung — Jana Hrbáčová

Texty k výstavě / Texte zur Ausstellung — Ivo Hlobil

Grafické řešení / Ausstellungsgrafik — Petr Šmalec

Bergbau- und Gotikmuseum Leogang

Hütten 10, A-5771 Leogang, 5. 6. – 31. 8. 2014

Koncepce a výběr exponátů / Konzeption und Auswahl der Exponate — Ivo Hlobil

Kurátor výstavy / Kurator der Ausstellung — Hermann Mayrhofer

Asistenti výstavy / Assistenten der Ausstellung — Magdalena Schmuck, Doris Frick, Martin Seiwald, Kuno Mayer

Texty k výstavě / Texte zur Ausstellung — Ivo Hlobil

Grafické řešení / Ausstellungsgrafik — Petr Šmalec

Publikace / Publikation

Editoři / Editoren — Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová

Redakce / Redaktion — Jana Hrbáčová

Texty / Texte — Martin Čapský, Božena Guldán-Klamecka (BGK), Ivo Hlobil (IH), Jana Hrbáčová (JH),

Peter F. Kramml, Wojciech Marcinkowski (WM), Jan Royt, Magdalena Schmuck (MS), Anna Zeńczak (AZ)

Překlad / Übersetzung — Stefan Bartilla, Jiří Černý, Jerzy Dziewięcki, Jana Hrbáčová

Jazyková redakce německého textu / Lektorat des deutschen Textes — Johann Herzog

Obálka a grafická úprava / Buchumschlag und grafische Gestaltung — Petr Šmalec

Předtisková příprava / Druckvorbereitung — Studio Trinity, Petr Šmalec

Tisk / Druck — GRASPO CZ, a. s.

Náklad / Auflage — 900

Vydalo / Herausgeber — Muzeum umění Olomouc, Denisova 47, 771 11 Olomouc

1. vydání / Erste Auflage

Olomouc 2014

ISBN 978-80-87149-74-4

© Muzeum umění Olomouc, 2014

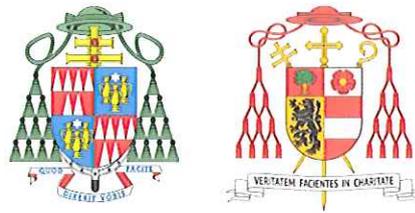
Obálka / Buchumschlag: Mistr Michelské Madony / Meister der Madonna von Michle, Madona na lvu
z Klosterneuburgu / Löwenmadonna von Klosterneuburg, Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag
(Č. kat. / Kat. Nr. 5). | Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

Frontispis / Frontispiz: Trůnící Madona, Žaltář Roberta de Lisle / Thronende Muttergottes, Psalterium
von Robert de Lisle, The British Library, London, Arundel 83, fol. 131v. Foto © The British Library.



OBSAH / INHALTSVERZEICHNIS

- 9 ÚVODEM / VORWORTE
- 17 ARNOŠT Z PARDUBIC – PRAŽSKÝ ARCIBISKUP
V DOBĚ MADON NA LVU
ERNST VON PARDUBITZ – PRAGER ERZBISCHOF
IN DER ZEIT DER LÖWENMADONNEN
Jan Royt
- 24 SALCBURŠTÍ ARCIBISKUPOVÉ A JEJICH DOMINIUM
ZA ČASŮ MADON NA LVU
DAS ERZSTIFT SALZBURG UND SEINE ERZBISCHÖFE
ZUR ZEIT DER GOTISCHEN LÖWENMADONNEN
Peter F. Kramml
- 30 VRATISLAVSKÉ BISKUPSTVÍ V ÉŘE SVÉHO ZLATÉHO VĚKU
A SLEZSKÝCH MADON NA LVU
DAS BRESLAUER BISTUM IN DER ÄRA SEINES GOLDENEN ZEITALTERS
UND DER SCHLESISCHEN LÖWENMADONNEN
Martin Čapský
- 35 GOTICKÉ MADONY NA LVU. KLIKATÉ CESTY POZNÁNÍ
GOTISCHE MADONNEN AUF DEM LÖWEN – LÖWENMADONNEN.
IM ZICK-ZACK ZUR ERKENNTNIS
Ivo Hlobil
- 60 KATALOG
- 131 PŘEHLED FOTOGRAFÍ / ABBILDUNGSNACHWEIS
- 133 KONKORDANCE MÍSTNÍCH JMEN / ORTSNAMENKONKORDANZ
- 134 BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHIE



Záštitu nad výstavou převzal Mons. Jan Graubner, arcibiskup olomoucký a metropolita moravský,
a Mons. Alois Kothgasser, arcibiskup salcburský.

Die Schirmherrschaft über die Ausstellung haben Mons. Jan Graubner, Erzbischof von Olmütz und Metropolit von Mähren,
und Mons. Alois Kothgasser, Erzbischof von Salzburg, übernommen.

Gotika měla silnou spiritualitu a velkou mariánskou úctu. Výstava jednoho typu gotických mariánských soch nám dává ochutnat aspoň něco z krásy umění a duchovního bohatství gotiky. Svě poslání splní, když v návštěvnících vzbudí nejen obdiv, ale i hlubší zájem, přivede k duchovní zkušenosti a probudí vztah.

Upřímně děkuji všem, kteří výstavu připravili, i těm kteří ji umožnili velkorysým zapůjčením cenných exponátů. Je pro mne ctí převzít spolu se salcburským arcibiskupem záštitu nad tímto projektem.

+ Jan Graubner

arcibiskup olomoucký

des Kalvarienbergs dargebracht. Er starb, aber er siegte über seinen eigenen Tod, als er „den Tod vernichtet, Leben aber an's Licht gebracht hat“ (2 Tim 1,10). Die Löwenmadonna, die das Kind in den Armen hält, das den Teufel besiegt hat, versichert uns, dass es nicht mehr den uralten Feind des Menschen und sein ewiges Glück fürchten muss. Dieser ist schon von dem Sohn Gottes besiegt worden, der durch Maria auf die Welt kam. Die Sicherheit der Teilnahme am Sieg und die Kraft für den Kampf mit dem Bösen kann jeder finden, der sich zu Maria flüchtet, der sich ihrer Fürsprache und ihrem Schutz anvertraut, der sich bemüht, ihr gleichzutun und wie sie Gottes Wort in sich verkörpern lässt, in seinen Taten, Haltungen und Beziehungen. Die gotische Skulptur hat weiterhin etwas, womit sie die Menschen anspricht.

Die gotische Kunst ist Ausdruck einer starken Spiritualität und einer großen Marienverehrung. Die Ausstellung dieses Typus gotischer Marienstatuen schenkt uns wenigstens eine kleine Kostprobe von der Schönheit der Kunst und dem geistigen Reichtum der Gotik. Ihre Sendung wird sie erfüllen, wenn sie in den Besuchern nicht nur Bewunderung, sondern auch ein tieferes Interesse weckt, das zu einer geistigen Erfahrung führt und eine Beziehung wachruft.

Aufrichtig danke ich allen, welche die Ausstellung vorbereitet haben, auch denen, die sie durch die großzügige Leihgabe kostbarer Exponate ermöglicht haben. Es ist eine Ehre für mich, zusammen mit dem Salzburger Erzbischof die Schirmherrschaft über dieses Projekt zu übernehmen.

+ Jan Graubner

Erzbischof von Olmütz

Madona na lvu může dnešnímu člověku připadat jako něco naprosto nezvyklého a proto upoutávajícího pozornost. Naše doba si často dovoluje spojovat nespojitelné, někdy klade vedle sebe věci bez jasné souvislosti či v ostrém protikladu, protože v příliš velké nabídce je těžké získat pozornost. V gotice nebyli zahlceni informacemi ani výtvarnými díly, která by si dělala nárok na přívlastek umělecká. Šlo spíše o mistrovské řemeslné vyjádření ve zkratce širokých znalostí a hlubokého duchovního prožívání. Volba symbolů a jejich kombinace vedly k obrazným vyjadřováním hlubokých tajemství a k asociacím mnoha dějinných událostí a osob, zvláště biblických. Pro lidi znalé Bible více než naši současníci měla taková socha nejen „prvoplánové“ poselství. Její poselství mělo mnoho vrstev, takže nepřestalo přitahovat, probouzelo zájem, lákalo k poznání a nabízelo zkušenost, budovalo vztah. Oslovovalo v každé situaci a stávalo se součástí duchovně bohatého života.

Pro biblického člověka byl lev blízkým zvířetem, protože v Palestině se vyskytoval hojně. Proto je v řeči, v příslovích, obrazech a přirovnáních lev užíván velmi často. Vykopávky ukazují, že často byl i předmětem umělecké tvorby. My si všimněme, že Nový zákon navazuje na starozákonní vypravování a představy, když mluví o lvu. Kniha Zjevení 5,5 navazuje na Genesis 49,9, když říká, že „zvítězil Lev z Judova kmene, potomek Davidův“ (srov. Iz 11,1-10) – že Ježíš Kristus dosáhl vítězství svou smrtí a zmrtvýchvstáním. On je ten, kterému patří Šalomounův královský trůn zdobený dvanácti lvy (1 Kr 10,18-20). Pozdější církevní tradice spojuje Pannu Marii s trůnem Šalomouna, když ji třeba v loretánských litaních nazývá *Trůnem moudrosti*. Madona na lvu držící v náručí dítě Ježíše je vyznáním: toto dítě je očekávaný Mesiáš, který sedí na Šalomounově trůnu, jímž je jeho matka.

Dravý a loupeživý lev, který číhá v houštinách, skrývá se v lesích a jeskyních, je také symbolem nebezpečí a nepřátelství. David dříve než vstoupí do boje s Goliášem, ujišťuje krále Saula, že už při pasení ovcí přemohl a ubil lva (srov. 1 Sam 17,34-37). Mesiáš – Ježíš Kristus se proto stal člověkem a narodil se z Panny, aby nás vykoupil z moci Zla, ďábla. On přinesl za lidstvo smírnou oběť na kalvářském kříži. Zemřel, ale zvítězil nad samotnou smrtí, když „zničil smrt a dal zazářit životu“ (2 Tim 1,10). Madona na lvu držící v náručí Dítě, které porazí ďábla, ujišťuje, že už není třeba se bát odvěkého nepřítele člověka a jeho věčného štěstí. Ten je už poražen Božím Synem, který přišel skrze Marii. Jistotu účasti na vítězství i sílu k potřebnému boji se zlem může najít každý, kdo se utíká k Marii, svěřuje se její přímluvě a ochraně, snaží se jí podobat a jako ona v sobě nechá vtělovat Boží slovo do svých skutků, postojů a vztahů. Gotická socha má stále čím oslovit.

Die Löwenmadonnen können dem heutigen Menschen als etwas schlicht Ungewöhnliches und deswegen die Aufmerksamkeit Fesselndes vorkommen. Unsere Zeit erlaubt sich häufig, Unvereinbares zu vereinen, manchmal stellt sie Dinge ohne klare Zusammenhänge oder in scharfem Gegensatz nebeneinander, weil es im viel zu großen Angebot schwierig ist, Aufmerksamkeit zu erringen. In der Gotik gab es keine Überflutung durch Informationen und Werke, die Anspruch auf das Attribut „künstlerisch“ erhoben hätten. Es ging eher um das meisterliche, handwerkliche Ausdrücken in einer Verdichtung von breiten Kenntnissen und tiefen, geistigen Erlebens. Die Wahl der Symbole und ihre Kombinationen führten zu bildlichen Äußerungen tiefer Geheimnisse und zu Assoziationen vieler historischer Ereignisse und Personen, besonders der biblischen. Für die damaligen Menschen, mehr als unsere heutigen Zeitgenossen der Bibel kundig, hatten solche Skulpturen nicht nur eine „vordergründige“ Botschaft. Ihre Botschaft war vielschichtig, so dass sie fortwährend Menschen anzog, das Interesse weckte, zur Erkenntnis reizte, Erfahrung anbot, eine Beziehung aufbaute. Sie sprach in jeder Situation an und wurde so Bestandteil eines geistig reichen Lebens.

Für den biblischen Menschen war der Löwe eine nahes Tier, weil er in Palästina häufig vorkam. Deswegen hat man sich seiner in Reden, Sprichwörtern, Sprachbildern und Gleichnissen sehr oft bedient. Ausgrabungen zeigen, dass er auch oft Gegenstand künstlerischen Schaffens war. Wir bemerken, dass das Neue Testament an die alttestamentlichen Erzählungen und Vorstellungen anknüpft, wenn es vom Löwen spricht. Das Buch der Offenbarung 5,5 knüpft an die Genesis 49, 9 an, wenn es sagt, „*es siegte der Löwe vom Stamme Juda, die Wurzel Davids*“ (vgl. Is 11,1-10) und dass Jesus Christus mit seinem Tod und seiner Auferstehung den Sieg erlangt hat. Er ist es, dem der mit zwölf Löwen geschmückte Königsthron Salomons gebührt (1 Kön 10,18-20). Die spätere kirchliche Tradition verbindet die Jungfrau Maria mit dem Thron Salomons, wenn sie zum Beispiel in der Lauretanischen Litanei *Thron der Weisheit (Sedes sapientiae)* genannt wird. Die Löwenmadonna, die das Jesuskind in den Armen hält, ist ein Glaubensbekenntnis: dieses Kind ist der erwartete Messias, der auf dem Thron Salomons sitzt, der seine Mutter ist.

Der reißende und räuberische Löwe, der im Dickicht lauert, sich in Wäldern und Höhlen verbirgt, ist auch ein Symbol von Gefahr und Feindschaft. Bevor er zum Kampf mit Goliath antritt, versichert David dem König Saul, dass er schon beim Hüten der Schafe einen Löwen bezwungen und getötet habe (vgl. 1 Sam 17,34-37). Der Messias – Jesus Christus – wurde deswegen Mensch und von einer Jungfrau geboren, damit er uns von der Macht des Bösen, des Teufels erlöse. Er hat für die Menschheit das Versöhnungsoffer am Kreuz

Muzea v Olomouci a Leogangu pořádají v roce 2014, vůbec poprvé v historii, výstavu prezentující gotické Madony na lvu a jejich duchovní zázemí.

Zjednodušující a proto také poněkud problematický pojem „Madona na lvu“ označuje figurální typ Marie, Matky Boží, stojící na lvu. V současnosti je známo jen několik exponátů tohoto typu ze Solnohradska, Čech a Slezska. Bádání se zcela neshoduje na dataci těchto výjimečných mariánských zobrazení, jejich vznik však bude možno vymezit dobou před polovinou 14. století a obdobím po roce 1400.

Lva, na němž Maria stojí, lze jako biblicko-christologický symbol vykládat různě. Může být chápán jako panovnický symbol poukazující na mesiášskou věštbu a prorocká slova, která pronesl Jákob k Judovi: „*Mládě lví je Juda. [...] Juda nikdy nebude zbaven žezla ani palcátu, jenž u nohou mu leží, dokud nepřijde ten, který z něho vzejde; toho budou poslouchat lidská pokolení*“ (Gn 49,9-10). Dítě v rukou Marie se pak jeví jako splnění tohoto požehnání, jak se říká ve Zjevení Janovu: „*Hle, zvítězil lev z pokolení Judova, potomek Davidův*“ (Zj 5,5).

Ve smyslu prefigurace je lev zároveň již od dob pozdní antiky symbolem pro zmrtvýchvstání Krista. Tematika Ježíšova zmrtvýchvstání jako východiska pro mariánské zobrazení pravděpodobně naráží na slova apoštola Pavla v Prvním listu Korintským, podle něhož je zmrtvýchvstání základem křesťanské víry: „*Chci vám připomenout, bratři, evangelium, které jsem vám zvěstoval, které jste přijali, které je základem, na němž stojíte*“ (1 K 15,1).

V souvislosti s ostatními mariánskými obrazy může lev fungovat jako fundament nebo také jako zosobnění spoutaného zla (srov. Ž 22,14; Ž 91,13; 1 P 5,8), popř. upomíná na trůn moudrosti krále Šalamouna (srov. 1 Kr 10,18-20). Maria se tak stává sídlem a trůnem moudrosti Boží ztělesněné v Ježíši Kristu.

Téma Madon na lvu se jeví jako mnohvrstevnatě zasazené do křesťanské víry. Vystavením v muzeích bohužel pozbyly Madony na lvu z velké části svůj přirozený prostor, v němž byly uctívány. Při vši umělecké hodnotě expozice se zdá být o to důležitější, abychom vdechli těmto sochám znovu jejich vnitřní duši a propojili je s živostí a nadčasovou platností obsahů naší víry.

S radostí přebírám záštitu nad výstavou, děkuji všem, kdo se podíleli na tomto projektu překračujícím hranice, za jejich roky trvající úsilí a přejí této výstavě mnoho zdaru i návštěvníků.

Dr. Alois Kothgasser

Arcibiskup salcburský

Erstmals in der Kunstgeschichte findet im Jahr 2014 eine eigene Sonderausstellung zu gotischen Löwenmadonnen und ihrem geistigen Umfeld in Olmütz und Leogang statt.

Der vereinfachende und damit auch etwas problematische Begriff „Löwenmadonna“ bezeichnet einen Figurentyp der Gottesmutter Maria, die auf einem Löwen steht. Nur wenige Exponate aus dem Salzburger Raum sowie aus Böhmen und Schlesien sind derzeit bekannt. Der zeitliche Ansatz dieser speziellen Mariendarstellung ist in der Forschung nicht ganz einheitlich, darf aber wohl bereits vor der Mitte des 14. Jahrhunderts bis in die Zeit nach 1400 angenommen werden.

Der Löwe, auf dem Maria steht, ist als biblisch-christliches Symbol in seiner Deutung vielschichtig. Er kann als Herrschaftszeichen verstanden werden und weist auf die messianischen Verheißungen über Juda im Jakobssegens hin: „*Ein junger Löwe ist Juda. [...] Nie weicht von Juda das Zepter, der Herrscherstab von seinen Füßen, bis der kommt, dem er gehört, dem der Gehorsam der Völker gebührt*“ (Gen 49,9a.10). Das Kind auf den Armen Marias erweist sich als Erfüllung dieses Segens, wie es Offb 5,5b ausdrückt: „*Gesiegt hat der Löwe aus dem Stamm Juda, der Spross aus der Wurzel Davids.*“

Im Sinne einer Präfiguration Christi ist der Löwe seit der Spätantike aber auch Symboltier für die Auferstehung Jesu Christi. Diese Auferstehungsthematik als Basis für eine Madonna mag an das Wort des Paulus im 1. Korintherbrief anspielen, dass die Auferstehung Fundament des christlichen Glaubens ist: „*Ich erinnere euch an das Evangelium, das ich euch verkündet habe. Ihr habt es angenommen; es ist der Grund, auf dem ihr steht*“ (1 Kor 15,1).

Im Zusammenhang mit anderen Marienbildern kann der Löwe als Fußstück aber auch Sinnbild für das gebändigte Böse (vgl. Ps 22,14; Ps 91,13; 1 Petr 5,8) sein bzw. an den Thron der Weisheit von König Salomo erinnern (vgl. 1 Kön 10,18-20). Maria wird hiermit zum Sitz und Thron der menschengewordenen Weisheit Gottes in Jesus Christus.

So erscheint das Thema der Löwenmadonna auf vielschichtiger Weise im christlichen Glauben verortet. Der räumliche Ort der Verehrung ist den großteils in Museen aufbewahrten Löwenmadonnen leider abhanden gekommen. Umso wichtiger erscheint es bei allem künstlerischen Wert einer Ausstellung, diesen Statuen wieder neu eine innere Seele einzuhauchen und sie mit der Lebendigkeit und zeitlosen Gültigkeit unserer Glaubensinhalte in Verbindung zu bringen.

Gerne übernehme ich für diese Ausstellung den Ehrenschutz, danke allen Beteiligten dieses grenzüberschreitenden Projektes für die jahrelangen Bemühungen und wünsche dieser Sonderschau gutes Gelingen und viele Besucherinnen und Besucher.

Dr. Alois Kothgasser

Erzbischof von Salzburg

Muzeum umění Olomouc se již od svého založení zaměřuje také na staré umění, což dokládá mimo jiné i arcibiskupská sbírka obrazů starých mistrů, která je v olomouckém muzeu dlouhodobě deponována. Tato instituce, spravující téměř 180 000 sbírkových předmětů, zahrnuje tři objekty: Muzeum moderního umění, Arcidiecézní muzeum Olomouc a Arcidiecézní muzeum Kroměříž. Arcidiecézní muzeum Olomouc, sídlící poblíž katedrály sv. Václava v areálu bývalého olomouckého hradu, bylo založeno v roce 1998 jako první muzeum svého druhu v České republice. Jeho stálá expozice s názvem *Ke slávě a chvále – 1000 let duchovní kultury na Moravě* představuje to nejpodstatnější z duchovně orientovaného kulturního dědictví olomoucké arcidiecéze. V roce 2007 bylo zřízeno Arcidiecézní muzeum Kroměříž, které sídlí na arcibiskupském zámku v Kroměříži a spravuje 105 000 předmětů z uměleckých sbírek olomouckého arcibiskupství.

Krátkodobé výstavy starého umění mají v Muzeu umění Olomouc již dlouhou tradici. Můžeme jmenovat např. výstavu *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* věnovanou pozdně gotickému umění, jejíž repríza se pod názvem *Ultimi fiori del Medioevo* uskutečnila v Římě, výstavu *Du bon du coeur*, která představila umělecká díla francouzského středověku v českých sbírkách, *Olomoucké baroko*, jež představilo výtvarnou kulturu 17. a 18. století na Moravě, monografické výstavy věnované sběratelství a mecenátu olomouckých biskupů, výstavy zaměřené na restaurování středověkých uměleckých děl, výstavy středověkých iluminovaných rukopisů a mnohé další.

V roce 2010 oslovil naše muzeum Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc., z Ústavu dějin umění AV ČR, s návrhem na uspořádání unikátní výstavy věnované Madonám na lvu. Toto téma bylo donedávna pro české dějiny umění téměř neznámým pojmem, neboť zobrazení Madon stojících či sedících na lvu byla známa především z dnešního Rakouska, Německa a Polska. Změna ovšem nastala po objevu dosud neznámé sochy Madony na lvu vytvořené Mistrem Michelské Madony, nejvýznamnějším českým řezbářem první poloviny 14. století.

Výstava si kladla od počátku za cíl vystavit pohromadě co nejvíce Madon na lvu, aby byla umožněna komparace, k níž doposud nikdy nedošlo. Jak již bylo naznačeno, Madony na lvu se dochovaly na mnoha místech Evropy: na území dnešní Francie, Polska, Německa, Rakouska i Slovinska. Ne všechny se nakonec kvůli stavu jejich zachování podařilo pro výstavu získat, ale přesto jsou na výstavě zastoupeny všechny stylové okruhy zahrnující oblast tvorby Madon na lvu – salcburský, slezsko-pruský a v neposlední řadě také český. Jedinečným příspěvkem pro komparaci české Madony na lvu z Klosterneuburgu je deskový obraz Madony z Veveří, který prozrazuje úzké vztahy mezi soudobým sochařstvím a malířstvím.

Das Kunstmuseum Olmütz konzentriert sich schon seit seiner Gründung auch auf die alte Kunst, was unter anderem auch die Erzbischöfliche Sammlung von Gemälden alter Meister belegt, die im Olmützer Museum langfristig deponiert ist. Die fast 180 000 Sammlungsobjekte verwaltende Institution umfasst drei Häuser: das Museum moderner Kunst, das Erzdiözesanmuseum Olmütz und das Erzdiözesanmuseum Kreamsier. Das nahe des Wenzelsdoms im Areal der ehemaligen Olmützer Burg gelegene Erzdiözesanmuseum Olmütz wurde 1998 als erste Museum seiner Art in der Tschechischen Republik gegründet. Seine Dauerausstellung mit dem Titel *Zum Ruhm und Liebe – 1000 Jahre geistliche Kultur in Mähren* stellt das Wesentlichste aus dem geistlich orientierten Kulturerbe der olmützer Erzdiözese. Im Jahre 2007 wurde das Erzdiözesanmuseum Kreamsier eingerichtet, das im Erzbischöflichen Schloss im Kreamsier seinen Sitz hat und 105 000 Objekte aus den Kunstsammlungen des Olmützer Bistums verwaltet. Sonderausstellungen alter Kunst haben im Kunstmuseum Olmütz schon eine lange Tradition. Nennen können wir hier zum Beispiel die der spätgotischen Kunst gewidmete Ausstellung *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (*Von der Gotik zur Renaissance. Die bildkünstlerische Kultur in Mähren und Schlesien 1400–1550*), deren Reprise unter dem Titel *Ultimi fiori del Medioevo* in Rom realisiert wurde, die Ausstellung *Du bon du coeur*, die Kunstwerke des französischen Mittelalters in tschechischen Sammlungen präsentierte, *Olomoucké baroko* (*Olmützer Barock*), welche die bildkünstlerische Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren vorgestellt hat, monographische, dem Sammler- und Mäzenatentum der Olmützer Bischöfe gewidmete Ausstellungen, auf die Restaurierung mittelalterlicher Kunstwerke ausgerichtete Ausstellungen, Ausstellungen mittelalterlicher illuminierter Handschriften und viele andere mehr.

Im Jahre 2010 sprach Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc. vom Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik unser Museum mit dem Vorschlag an, eine unikate, den Löwenmadonnen gewidmete Ausstellung zu veranstalten.

„Löwenmadonna“, dies war für die tschechische Kunstgeschichte bis vor kurzem ein fast unbekannter Begriff, denn die Darstellungen von auf Löwen stehenden oder sitzenden Madonnen waren vor allem aus dem heutigen Österreich, Deutschland und Polen bekannt. Das änderte sich freilich mit der Entdeckung der bis dahin unbekanntes Statue der Löwenmadonna von Klosterneuburg, die vom Meister der Michler Madonna, dem bedeutendsten böhmischen Bildschnitzer der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschaffen wurde.

Die Ausstellung setzte sich von Anfang an das Ziel, so viele Löwenmadonnen zusammen wie möglich auszustellen, um einen

V roce 2012 se Muzeu umění Olomouc podařilo navázat spolupráci s Muzeem hornictví a gotiky v Leogangu, které kromě pozoruhodné sbírky středověkého umění vlastní také jednu sochu Madony na lvu. Myšlenka na uspořádání výstavy tohoto typu zde byla přijata s nadšením, a tak byla zahájena příprava druhé části výstavy, která se po skončení výstavy v Olomouci uskuteční v Leogangu. Tato část výstavy bude charakteristická částečně odlišným výběrem exponátů a větším zaměřením na sochařství salcburského okruhu.

Výstava Gotické Madony na lvu je v historii první svého druhu a předpokládáme, že by měla otevřít cestu dalšímu bádání v oblasti evropského sochařství vrcholné gotiky. Prostor pro diskusi na téma tohoto pozoruhodného fenoménu poskytne mezinárodní symposium, které se uskuteční 19. března 2014 v prostorách Arcidiecézního muzea v Olomouci.

Chtěli bychom poděkovat všem spolupracovníkům, kteří se na přípravě výstavy podíleli, autorovi výstavy, autorům a překladatelům katalogových textů, Muzeu hornictví a gotiky v Leogangu, Ústavu dějin umění AV ČR a v neposlední řadě také všem zapůjčitelům, bez jejichž vstřícnosti by se výstava nikdy nemohla uskutečnit.

Michal Soukup

ředitel Muzea umění Olomouc

Jana Hrbáčová

kurátorka výstavy v Muzeu umění Olomouc

Vergleich untereinander zu ermöglichen, wozu es bislang nicht gekommen war. Wie schon angedeutet wurde, haben sich an vielen Orten in Europa Löwenmadonnen erhalten: auf dem Gebiet des heutigen Frankreich, Polen, Deutschland, Österreich und Slowenien. Aufgrund ihres Erhaltungszustands gelang es schließlich nicht, alle Löwenmadonnen für die Ausstellung zu gewinnen, aber trotzdem sind auf der Ausstellung alle Stilumkreise vertreten, welche die Gebiete umfassen, in denen Löwenmadonnen geschaffen wurden – die Salzburger, die schlesisch-preussische und nicht zuletzt auch die böhmische Region. Ein einzigartiger Beitrag zur Komparation der böhmischen Löwenmadonna aus Klosterneuburg ist das Tafelbild der Madonna von Eichhorn, die eine enge Beziehung zwischen der gleichzeitigen Skulptur und Malerei verrät.

2012 gelang es dem Kunstmuseum Olmütz, eine Zusammenarbeit mit dem Bergbau- und Gotikmuseum Leogang anzuknüpfen, das außer einer bemerkenswerten Sammlung mittelalterlicher Kunst auch die Statue einer Löwenmadonna besitzt. Die Idee der Organisation einer Ausstellung dieser Art wurde mit Begeisterung aufgenommen, und so wurde die Vorbereitung des zweiten Teils der Ausstellung begonnen, der nach der Beendigung der Ausstellung in Olmütz in Leogang stattfinden wird. Dieser Teil der Ausstellung wird durch eine teilweise andere Auswahl der Exponate und eine größere Konzentration auf die Skulptur des Salzburger Umkreises charakterisiert sein.

Die Ausstellung gotischer Löwenmadonnen ist die erste ihrer Art in der Geschichte und wir nehmen an, dass sie den Weg zur weiteren Forschung im Bereich der europäischen Skulptur der Hochgotik öffnen soll. Den Raum für eine Diskussion dieses bemerkenswerten Phänomens bietet ein internationales Symposium, das am 19. März 2014 in den Räumen des Erzdiözesanmuseums in Olmütz stattfinden wird.

Wir möchten allen Mitarbeitern danken, die sich an der Vorbereitung der Ausstellung beteiligt haben, dem Autor der Ausstellung, den Autoren und Übersetzern der Katalogtexte, dem Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, dem Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik und nicht zuletzt auch allen Leihgebern, ohne deren Entgegenkommen die Realisierung dieser Ausstellung nicht möglich gewesen wäre.

Michal Soukup

Direktor des Kunstmuseums Olmütz

Jana Hrbáčová

Kuratorin der Ausstellung im Kunstmuseum Olmütz

Pokud bychom chtěli stanovit významné mezníky v rozšiřování sbírky gotického umění v Bergbau- und Gotikmuseum / Muzeu hornictví a gotiky v Leogangu, byly by jimi dvě události: akvizice Krásné Madony (Salcburk, 1410, vápnitý pískovec) v roce 1977 a výstava *Maria – Licht im Mittelalter / Maria – Světlo středověku* v roce 2003.

Na výstavě v roce 2003 se podařilo shromáždit a ukázat množství kvalitních mariánských sošek. Vždy jsme totiž při výběru exponátů dbali na „nejvyšší kvalitu“ a tento požadavek nám je stále vlastní. Bylo to právě ono neutuchající pátrání po kvalitě, díky němuž muzeum získalo v roce 2003 jednu ze sedmi salcburských Madon na lvu, jež vešla ve známost pod označením „*Leogangská Madona*“.

Náš nemalý zájem o tento speciální typ mariánského zobrazení, tedy o Madony na lvu, nám pak otevřel cestu ke špičkovým odborníkům, kteří se těmito díly zabývají.

Naším cílem bylo přivést všechny salcburské Madony na lvu do Leogangu a představit či zpřístupnit je tak zainteresovanému publiku.

Naše spřátelené muzeum „Bachschmiede“ v obci Wals-Siezenheim, které se toho času nacházelo ve výstavbě, pátralo za tehdejšího starosty, spolkového rady ve výslužbě Ludwiga Bieringera a tehdejšího místostarosty (současného starosty) Joachima Maislingera, po kvalitních exponátech se vztahem k městu. Jeden takový našli v Berlíně. Provenienci salcburské Madony na lvu, která je vystavena v berlínském Bode-Museum a již se bohužel nepodařilo pro tuto výstavu získat, lze totiž vysledovat až po faru ve Walsu.

Na jedné aukci v Düsseldorfu se nám podařilo objevit další, již sedmou salcburskou Madonu na lvu. Starosta Ludwig Bieringer byl okamžitě nadšen nápadem získat tuto tak významnou mariánskou sochu pro Wals-Siezenheim. Po dvou návštěvách Düsseldorfu následoval nákup sochy pro muzeum „Bachschmiede“. Akvizice si získala v celé zemi respekt a uznání. Tato Madona na lvu pochází z Pfarrkirchen u Pasova (církevní provincie Salcburk) a sto let se myslelo, že je ztracená. Nakonec se do obchodu s uměním dostala z pozůstalosti jedné soukromé sbírky.

Je nanejvýš potěšující, že se nyní dvě tak významné salcburské Madony na lvu nacházejí ve dvou malých solnohradských muzeích. Vždyť jsou to vůbec jediné skulptury svého druhu vystavené v rakouských muzeích.

V roce 2012 nás kontaktoval proslulý historik umění Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc. z pražského Ústavu dějin umění. Navštívil naše muzeum a žasnul nad kvalitou a výstavním konceptem Bergbau- und Gotikmuseum / Muzea hornictví a gotiky.

Na základně pozitivních zkušeností v Leogangu inicioval prof. Hlobil společnou výstavu s Muzeem umění v Olomouci. Na společné výstavě v Olomouci a Leogangu mají být napříč

Der Ankauf der Schönen Madonna (Salzburg, 1410, Kalksandstein) im Jahre 1997 und die Sonderausstellung *Maria – Licht im Mittelalter* im Jahr 2003 können als bedeutende Meilensteine in der Weiterentwicklung der Gotiksammlung im Bergbau- und Gotikmuseum Leogang angesehen werden.

Eine Vielzahl an qualitativ vollen Marienfiguren war Teil dieser Ausstellung. Das Ziel in der Auswahl war und ist stets „höchste Qualität“. Dieser Anspruch machte es dem Museum möglich, im Jahr 2003 eine von sieben Salzburger Löwenmadonnen zu erwerben, die fortan als „*Leoganger Löwenmadonna*“ bekannt wurde.

Das besondere Interesse an diesem speziellen Typus der Mariendarstellung, den Löwenmadonnen, brachte uns außergewöhnliche Verbindungen zu hervorragenden Fachleuten, die sich mit diesem Thema beschäftigen.

Es war unser Bestreben alle Salzburger Löwenmadonnen im Zuge einer Ausstellung nach Leogang zu bringen und sie damit einem interessierten Publikum präsentieren und frei zugänglich machen zu können.

Unser befreundetes, sich im Aufbau befindliches Museum „Bachschmiede“ in Wals-Siezenheim war unter dem damaligen Bürgermeister, Bundesrat i.R. Ludwig Bieringer und dem damaligen Vizebürgermeister (jetzt Bürgermeister) Joachim Maislinger auf der Suche nach qualitativ vollen Exponaten mit Ortsbezug. Jene Salzburger Löwenmadonna, die im Bode-Museum in Berlin ausgestellt ist und für diese Ausstellung leider nicht gewonnen werden konnte, stammt laut Sammlungsgeschichte aus der Pfarre Wals.

Auf einer Auktion in Düsseldorf konnten wir eine weitere, die siebte Salzburger Löwenmadonna entdecken. So war Bürgermeister Ludwig Bieringer rasch zu begeistern, diese für Wals-Siezenheim so bedeutende Madonna zu erwerben. Nach zwei Besuchen in Düsseldorf erfolgte der Ankauf der Figur für das „Museum Bachschmiede“ und fand im ganzen Land große Beachtung und Anerkennung. Diese Löwenmadonna stammt aus Pfarrkirchen bei Passau (Kirchenprovinz Salzburg) und war 100 Jahre lang verschollen. Schlussendlich tauchte sie aus dem Nachlass einer Privatsammlung wieder auf.

Es ist sehr erfreulich, dass nunmehr zwei so bedeutende Salzburger Löwenmadonnen in zwei kleinen Salzburger Museen stehen und damit überhaupt die einzigen Skulpturen ihrer Art in der österreichischen Museumswelt darstellen.

Im Jahre 2012 nahm der berühmte Kunsthistoriker Prof. Dr. Ivo Hlobil aus Prag mit uns Kontakt auf. Er besuchte unser Museum und war sehr erstaunt über die Qualität und das Ausstellungskonzept des Bergbau- und Gotikmuseums.

Aufgrund der positiven Erfahrungen in Leogang regte Prof. Hlobil eine gemeinschaftliche Ausstellung mit dem Kunstmuseum

hranicemi ukázány a v tomto dvojjazyčném, česko-německém katalogu vědecky zpracovány slezské, české a solnohradské Madony na lvu.

Chtěl bych tímto poděkovat všem odborným pracovníkům z České republiky a Solnohradska, kteří se na výstavě podíleli, za jejich podporu a rady. Zemi Solnohradsko a jejímu zemskému hejtmánovi Dr. Wilfriedu Haslauerovi a obci Leogang budiž vyjádřen dík za finanční podporu, bez níž by tato výstava nemohla být uspořádána. Srdečné poděkování také míří k institucím, jež pro výstavu zapůjčily své exponáty, za jejich ochotu prezentovat díla mimo jejich domovinu.

Návštěvníkům přeji hodně potěchy při prohlídce této vzácné expozice. Snad jim zpřístupní milou formou umění 14. století ve střední Evropě.

Nechť se každičký zastaví a slyší životodárný řev lva u nohou Panny Marie.

„Stejně, jako probudí lev řevem svá mláďata k životu, propůjčila také Maria Pánu lidský život.“ (Vídeňský dominikán Franz von Reetz, 1385/1411)¹

Zdařbůh z Leogangu!

Hermann Mayrhofer

Správce sbírek Muzea hornictví a gotiky v Leogangu
Solnohradsko

Olmütz an. In einer grenzüberschreitenden Präsentation sollen in Olmütz und Leogang die schlesischen, böhmischen und Salzburger Löwenmadonnen erstmals gemeinsam gezeigt und in diesem zweisprachigen Katalog (tschechisch und deutsch) wissenschaftlich aufgearbeitet werden.

Ich danke den fachlichen Mitarbeitern dieser Ausstellung in Tschechien und in Salzburg für die angenehme Begleitung und Beratung. Dem Land Salzburg unter Landeshauptmann Dr. Wilfried Haslauer und der Gemeinde Leogang sei gedankt für die finanzielle Unterstützung zur Ausrichtung dieser Ausstellung. Bei den Leihgebern möchte ich mich herzlich bedanken für die Bereitschaft ihre Exponate für diese Ausstellung zur Verfügung zu stellen.

Ich wünsche den Besuchern dieser speziellen Präsentation viel Freude und einen guten Zugang zur Kunst des 14. Jahrhunderts in Mitteleuropa.

Möge ein jeder innehalten können, um das lebensspendende Löwengebrüll zu Füßen Mariens zu vernehmen.

„Gleich wie der Löwe durch sein Gebrüll die Jungen zum Leben erweckt, hat Maria dem Herrn das menschliche Leben gegeben.“ (Wiener Dominikaner Franz von Reetz, 1385/1411)¹

Grüß Gott und Glück Auf aus Leogang!

Hermann Mayrhofer

Kustos Bergbau- und Gotikmuseum Leogang
Land Salzburg

¹ Bloch 1970, s. /S.291.

ARNOŠT Z PARDUBIC – PRAŽSKÝ ARCIBISKUP V DOBĚ MADON NA LVU ERNST VON PARDUBITZ – PRAGER ERZBISCHOF IN DER ZEIT DER LÖWENMADONNEN

Jan Royt

O životě Arnošta z Pardubic (tohoto predikátu nikdy v pramenech nepoužil) se dovídáme z kronikářských záznamů (Beneš Krabice z Weitmile) a z *Vita Arnesti*, sepsaných po arcibiskupově smrti Vilémem z Lestkova¹ a Janem z Kladska. Zajímavé svědectví o Arnoštově osobnosti i o jeho donátorské činnosti nám podávají i mladší životopisy jako kanonizační životopis od Valentina Krautwalda² z počátku 16. století a barokní biografie *Vita venerabilis Arnesti*³ od Bohuslava Balbína z roku 1664. Poměrně bohatá je dnes historická literatura pojednávající o Arnoštu z Pardubic.⁴ Pro poznání počátku Arnoštova života a činnosti je důležitá listina z 12. února 1339,⁵ v níž je zmiňován jako klerik s licenciátem a s predikátem „de Hostina“. Není zde ovšem zmíněno žádné církevní beneficium, které by Arnošt držel, což zpochybňuje tradovaný názor, že byl děkanem kapituly v Sadské, odkud čerpal finanční zdroje na svá italská studia. Musel k tomu tedy využívat rodových financí, které nashromáždil jeho otec, jenž byl ve službách vyšší šlechty. Z pramenů víme, že zastával úřad kladského purkrabí, a také to, že získal poměrně slušný majetek a mohl zakoupit panství Vizmburk, které pak směnil za panství pardubické. Arnošt st. koupil také vesnici Staré Hrady, kde vystavěl jedno ze svých rodových sídel.

Přesné místo a datum Arnoštova narození spolehlivě neznáme. Literatura⁶ předpokládá, že tomu bylo 25. března 1297, snad na Hostinku u České Skalice. Svě první vzdělání (ve svobodných uměních) získal v Kladsku u johanitů a ve zdejším mariánském kostele se mu jako malému chlapci přihodil zážrak, když se od něho odvrátila na obraze namalovaná Panna Maria. V dalším studiu pokračoval v klášteře benediktinů v Broumově. Jako dvacetiletý se vydal na studia do Itálie, kde pobyl 14 let a do Čech se vrátil kolem roku 1339. Ač není Arnošt doložen v seznamech studentů, lze předpokládat, že pobýval především na univerzitách v Padově a v Bologni. Svě kontakty s předními boloňskými církevními právníky mohl pak využít při konstituování vysokého učení Karlova v Praze. Je nepochybné, že Arnošt získal v Itálii ucelené teologické vzdělání a poznal také prehumanistickou kulturu Itálie. Je známé, že si ze svých studií přivezl některé rukopisy (např. *Mariale* od Servasanta da Faenza).⁷ Není také vyloučeno, že se Arnošt mohl v Itálii setkat s mladým Karlem IV.

Na papežském dvoře v Avignonu se seznámil se správně reformními snahami papeže Benedikta XII. a s provozem papežské kurie. Ke kurii do Avignonu cestoval často také později, již

Vom Leben von Ernst von Pardubitz (dieses Prädikat hat er in den Quellen niemals geführt) erfahren wir aus Chronikeintragungen (Beneš Krabice von Weitmühl) und aus der nach dem Tode des Erzbischofs von Wilhelm von Leskau¹ und Johann von Glatz verfassten *Vita Arnesti*. Ein interessantes Zeugnis von der Persönlichkeit des Ernst von Pardubitz sowie von seiner Tätigkeit als Donator bieten uns auch die jüngeren Biographien, wie der Lebenslauf von Valentin Krautwald² vom Anfang des 16. Jahrhunderts zwecks seiner Kanonisation und die barocke Biographie *Vita venerabilis Arnesti*³ von Bohuslav Balbín von 1664. Heute ist die Ernst von Pardubitz behandelnde historische Literatur relativ reich.⁴ Für das Verstehen der Anfänge von Ernsts Leben und Tätigkeit ist eine Urkunde vom 12. Februar 1339 wichtig,⁵ in der er als Kleriker mit dem Lizenziat und dem Prädikat „de Hostina“ erwähnt wird. Freilich wird hier kein kirchliches Benefizium erwähnt, das Ernst innegehabt hätte, was die tradierte Ansicht in Frage stellt, dass er Dekan des Kapitels in Sadska gewesen war, woher er die Finanzquellen für seine italienischen Studien geschöpft haben soll. Er musste also für die Italienreise die von seinem Vater, der in den Diensten des höheren Adels gestanden hatte, angesammelten, familiären Finanzen nutzen. Aus den Quellen wissen wir, dass der Vater das Amt des Glatzer Burggrafen bekleidete, und auch, dass er einen anständigen Besitz erworben hat und die Herrschaft Wiesenburg kaufen konnte, die er dann für die Herrschaft Pardubitz eintauschte. Ernst kaufte auch das Dorf Altenburg, wo er einen seiner Familiensitze errichtete.

Ort und Datum von Ernsts Geburt kennen wir nicht verlässlich. Die Literatur⁶ nimmt an, dass es der 25. März 1297 war, vielleicht in Hostinka bei Böhmischeskalitz. Seine erste Ausbildung (in den freien Künsten) erwarb er in Glatz bei den Johannitern und in der hiesigen Marienkirche geschah ihm als kleiner Junge ein Wunder, als sich die auf einem Bild gemalte Jungfrau Maria von ihm abwandte. Er setzte sein weiteres Studium im Benediktinerkloster in Braunau fort. Als Zwanzigjähriger begab er sich zum Studium nach Italien, wo er 14 Jahre lang verweilte, und kehrte um das Jahr 1339 nach Böhmen zurück. Obgleich Ernst nicht in den Studentenverzeichnissen belegt ist, kann man annehmen, dass er sich vor allem an den Universitäten von Padua und Bologna aufgehalten hat. Seine Kontakte mit den führenden Kirchenrechtlern Bolognas konnte er dann bei der Konstituierung der Hohen Schule Karls in Prag benutzen. Zweifellos erwarb Ernst in Italien eine abgerundete, theologische Ausbildung und kannte auch die protohumanistische

jako pražský arcibiskup. Známá je jeho cesta do Avignonu v roce 1346, kde měl z pověření Karla IV. požádat o aprobaci jeho volby římským králem.⁸ Před papežem Klimentem VI. přednesl kázání na text 1. knihy Královské (1 Kr 1,20): „*K tobě obrací oči Izrael, abys rozhodl, kdo by měl sedět na tvém trůně*“, přičemž úmyslně vynechal zájmeno „*tvém*“, čímž relativizoval papežské nároky na souhlas s volbou Karla IV. Papež pak měl druhý den promluvu, která se týkala onoho „zapomenutého“ zájmena, čímž připomněl nepomíjitelnost souhlasu Svatého stolce s volbou římského krále.

Po návratu do Čech byl Arnošt vysvěcen na kněze a velmi rychle a slibně se začala rozvíjet jeho církevní kariéra, což bylo zřejmě dáno domluvou krále Jana Lucemburského a markraběte Karla IV. Již v roce 1339 se Arnošt stal členem svatovítské kapituly a záhy byl zvolen jejím děkanem. V roce 1342 byl pověřen králem coby vyslanec cestou k papežské kurii do Avignonu, kde na stolci sv. Petra seděl papež Kliment VI. Obdržel od něho titul papežského kaplana a stal se kolektorem papežských desátek. Získal také uvolněný kanonikát a s ním spojenou prebendu ve Vratislavi. Ve svatovítské kapitule měl i své odpůrce, kteří ztížili jeho volbu pražským biskupem v roce 1343. V Avignonu pak téhož roku přijal biskupské svěcení z rukou kardinála Jana de Convenis. Po návratu v polovině října roku 1343 svolal do Prahy svou první diecézní synodu. Karlu IV. se podařilo vyjednat u papežské kurie povýšení pražského biskupství na arcibiskupství a v dubnu roku 1344 byl Arnošt jmenován prvním arcibiskupem. Pallium obdržel 21. listopadu téhož roku a záhy po tomto aktu posvětil základní kamen katedrály sv. Víta, který položili český král Jan Lucemburský a již tehdy římský král Karel IV. Arnošt, jenž působil také jako rádce Karla IV., stál u zrodu snad všech významných Karlových počínů, jakými bylo založení univerzity Karlovy, Nového Města pražského nebo hradu Karlštejna.⁹ Předpokládá se také Arnoštův podíl na formulování *Majestas Karolina* a při zřízení kůru mansionářů v nově budované katedrále sv. Víta. Byl to právě Arnošt Pardubic, kdo korunoval 7. září 1347 Karla IV. svatováclavskou korunou, podle korunovačního ritu, na kterém se pravděpodobně sám podílel.

Zajímavá je duchovní tvář Arnošta z Pardubic. Od mládí byl velkým mariánským ctitelem, což bylo podněceno výše zmíněným zázrakem v kladském chrámu, a byl také velkým ctitelem sv. Maří Magdalény – patronky kajčniců. Místa spojená s jejím legendickým pobytem v Provence (např. La – Ste- Baume) patrně osobně navštívil. Zašel dokonce tak daleko, že na své menší pečeti nechal zobrazit námět Pozdvižení sv. Maří Magdalény na nebesa a na sekretní pečeti si dal zobrazit scénu *Noli me tangere*.¹⁰ Byl to patrně Arnošt, s nímž se Karel IV. radil při formulování ikonografického programu kaple sv. Kříže na Karlštejně, kde jsou v jednom okenním výklenku „před mříží“ jsou Mistrem Theodorikem provedeny nástěnné malby s magdalénskou tematikou a postava sv. Máří, taktéž na obraze Mistra Theodorika, společně se svými příbuznými (sv. Martou, sv. Lazarem a sv. Maximinem), zaujala čestné místo v kolegiu světců ve středu východní stěny zmíněného okenního výklenku v kapli sv. Kříže.¹¹ Maří Magdaléna byla také zobrazena pod křížem na stříbrném kříži, který Arnošt věnoval po roce 1350 klášteru augustiniánů kanovníků v Kladsku. Podobně jako jeho

Kultur in Italien. Es ist bekannt, dass er von seinen Studien einige Handschriften mitgebracht hat (z. B. das *Mariale* von Servasanto da Faenza).⁷ Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass Ernst sich mit dem jungen Karl, dem späteren Kaiser, in Italien getroffen hat.

Am Papsthof in Avignon machte er sich mit den echten Reformbemühungen von Papst Benedikt XII. und mit dem Betrieb der päpstlichen Kurie bekannt. Zur Kurie in Avignon reiste er auch später, schon als Prager Erzbischof, häufig. Bekannt ist seine Reise nach Avignon im Jahre 1346, wo er von Karl IV. beauftragt um die Approbation seiner Wahl zum römischen König ersuchen sollte.⁸ Vor Papst Clemens VI. trug er eine Predigt auf den Text des 1. Buchs der Könige (1 Kön 1,20) vor: „*Doch nun mein Herr, König, schauen auf dich die Augen von ganz Israel, dass du ihnen anzeigest, wer auf deinem Throne sitzen soll, Herr mein, König, nach dir*“, wobei er absichtlich das Pronomen „*deinem*“ wegließ, womit er die päpstlichen Ansprüche auf eine Zustimmung zur Wahl Karls IV. relativierte. Der Papst hielt den zweiten Tag dann eine Ansprache, die jenes „vergessene“ Pronomen betraf, womit er an die Unvergänglichkeit des Anspruchs auf Bestätigung der Wahl des römischen Königs durch den Heiligen Stuhls erinnerte.

Nach der Rückkehr nach Böhmen wurde Ernst zum Priester geweiht und seine kirchliche Karriere begann sich sehr schnell und vielversprechend zu entwickeln, was offenbar durch ein Versprechen des Königs Johann von Luxemburg und des Markgrafen Karl und späteren Kaisers gegeben war. Schon 1339 wurde Ernst Mitglied des Domkapitels von St. Veit und wurde bald zu dessen Dekan gewählt. Im Jahre 1342 wurde er vom König als Gesandter mit einer Reise zur päpstlichen Kurie nach Avignon betraut, wo gerade Papst Clemens VI. den Stuhl Petri bestiegen hatte. Er erhielt von ihm den Titel eines päpstlichen Kaplans und wurde zum Einzieher des päpstlichen Zehnten ernannt. Er erlangte auch ein freigewordenes Kanonikat und die damit verbundene Prébende in Breslau. Im Domkapitel von St. Veit hatte er auch Gegner, die seine Wahl zum Bischof von Prag 1343 erschwerten. In Avignon empfing er sodann im selben Jahre die Bischofsweihe aus der Hand des Kardinals Johannes de Convenis. Nach der Rückkehr Mitte Oktober des Jahres 1343 berief er seine erste Diözesansynode nach Prag ein. Karl IV. gelang es, bei der päpstlichen Kurie die Erhebung des Prager Bistums zum Erzbistum auszubedingen und im April 1344 wurde Ernst zum ersten Erzbischof ernannt. Das Pallium erhielt er am 21. November desselben Jahres und bald nach diesem Akt weihte Ernst, der auch als Berater von Karl IV. wirkte, den Grundstein zur neuen Kathedrale des hl. Veit, der von dem böhmischen König Johann von Luxemburg und dem damals schon römischen König Karl IV. gelegt wurde. Ernst stand an der Wiege von vielleicht allen bedeutenden Unternehmungen Karls, wie die Gründung der Karlsuniversität, der Prager Neustadt und der Burg Karlstein.⁹ Man nimmt auch seinen Anteil bei der Formulierung der *Majestas Karolina* und bei der Gründung des Chors der Mansionäre im neu errichteten Veitsdom an. Es war gerade Ernst von Pardubitz, der Karl IV. am 7. September 1347 mit der Wenzelskrone gemäß der Krönungsordnung krönte, an deren Abfassung er sich wahrscheinlich selbst beteiligt hatte.

Interessant ist Ernsts von Pardubitz geistiges Profil. Seit seiner Jugend war er ein großer Marienverehrer, was durch das oben

předchůdce Jan IV. z Dražic podporoval Arnošt reformní řád augustiniánů kanovníků a hojně rozmnožil jejich kanonie po celých Čechách (např. Karlov v Praze). Arnošt měl také sociální citění a během svého života založil čtyři špitály (Libaň, Kladsko, Český Brod, Příbram). Ač sám žádný významný teologický spis nenasal, podporoval reformní teology ve své diecézi. Nesouhlasil však z excesy náboženského života a roku 1348, kdy v Itálii řádila „černá smrt“, zakázal vstup flagellantů na území Čech.

Arnošt z Pardubic byl sám literárně činný.¹² Ze zpráv víme, že si zapisoval duchovní poznámky do rukopisu *Apiaria*, který pak daroval do augustiniánského kláštera v Sadské, odkud byl v 90. letech 14. století zapůjčen do třeboňské kanonie. Zde pak byly opsány Arnoštovy poznámky (*oranciucule* – modlitbičky). Mysticky zabarvené Arnoštovy glosy (duchovní zásady) obsahuje moralistní spis neznámého dominikána *De gaudio et pulchritudine celestis patriae* (*O radosti a kráse nebeské vlasti*). Ve spise *Consilia salubria cuilibet salubriter vivere volenti* (*Spasitelné rady každému, kdo chce spasitelně žít*) Arnošt formou rad oslovuje laiky i klérus.

Zvláštní místo v Arnoštově duchovním životě zaujímá intenzivní mariánská úcta. Probudil ji již výše zmíněný zázrak, o němž, jak víme z pramenů, Arnošt vydal písemné svědectví.¹³ V kladském chrámu Panny Marie, kde se jako malý chlapec navečer modlil před mariánským obrazem, se od něho na chvílku odvrátila Panna Maria na obraze zobrazená. Dle jiných autorů¹⁴ se zázrak odehrál před mariánskou sochou. Tento zázrak ovlivnil Arnošta natolik, že podle svého životopisce Viléma z Lestkova se dával zobrazovat na obrazech Krista a Panny Marie s odloženými odznaky své arcibiskupské hodnosti, jak nám to dosvědčuje obraz Madony Kladské (po 1344, Berlín, Gemäldegalerie) a iniciála A v Graduálu Arnošta z Pardubic (Knihovna pražské kapituly PVII, fol. Iv). Dokonce se nechal v místě zázraku pohřbit pod nádherným figurálním náhrobkem, který vytesala pražská parléřovská huť. Obrazným svědectvím o zázraku je dle mého názoru obraz Madony Kladské,¹⁵ který byl součástí Arnoštova mauzolea v chóru. V levém dolním rohu je zobrazen sám arcibiskup s odloženými odznaky své hodnosti). Jde o vyobrazení Panny Marie jako trůnu Šalamounova, což souzní s textem *Mariale* (dnes v ÖNB ve Vídni), které si Arnošt přivezl z Itálie a později ho daroval klášteru augustiniánů kanovníků v Kladsku, který sám založil. Madona sedí na architektonickém trůnu a pod baldachýnky spatřujeme dvojici lvíčků, kteří poukazují na Mariin trůn jako na trůn Šalomounův. Zajímavé je zobrazení dítěte – Krista, který je oblečen do nádherného kolobionu a v ruce drží svítek. Jde o zjevný odkaz na Madonu byzantského typu, před kterým mohl mít Arnošt své vidění. Důvodně se domnívám, že součástí obrazu Kladské Madony byly jako pevná křídla menší destičky s náměty: Narození Krista, Obřezání Krista, Útěk do Egypta, Dvanáctiletý Ježíš v chrámu, které se však nedochovaly. Zmiňuje je Bohuslav Balbín ve *Vita venerabilis Arnesti* (Pragae 1664). Jiří Fajt a Barbara Boehm¹⁶ s odvoláním na Roberta Suckaleho za součást Kladské Madony považují destičku s dvojicí světců (sv. Benedikt?, sv. Biskup) ze soukromé sbírky v Turíně. S tím nelze souhlasit, a to s přihlédnutím k jinému výtvarnému charakteru malby. O existenci obrazu Madony Kladské v Kladsku na počátku 16. století se dovídáme,

erwähnte Wunder in der Glatzer Kirche veranlasst worden ist, und auch ein großer Verehrer der hl. Maria Magdalena, der Patronin der Büsser. Die mit ihrem legendären Aufenthalt in der Provence verbundenen Orte, z.B. La Saint-Baume, hat er offensichtlich persönlich besucht. Er ging sogar soweit, dass er auf seinem kleineren Siegel das Thema der Erhebung Maria Magdalenas in den Himmel und auf dem Sekretsiegel die Szene *Noli me tangere* darstellen ließ.¹⁰ Es war offensichtlich Ernst, mit dem sich Karl. IV. bei der Formulierung des ikonographischen Programms der Heilig-Kreuz-Kapelle auf Karlstein beraten hat, wo in einer der Fensternischen im Bereich vor dem Gitter Wandmalereien mit der Thematik der Maria Magdalena von Meister Theoderich (Theodoricus) ausgeführt wurden, und ihre Gestalt nahm, gleichfalls auf einem Bild des Meisters Theoderich, gemeinsam mit ihren Verwandten (der hl. Martha, dem hl. Lazarus und dem hl. Maximin) einen Ehrenplatz im Kollegium der Heiligen in der Mitte der Ostwand der oben erwähnten Fensternische in der Heilig-Kreuz-Kapelle ein.¹¹ Maria Magdalena wurde auch zur Seite eines (oder auf dem Kreuzarm eines) silbernen Kreuzes dargestellt, das Ernst nach 1350 dem Kloster der Augustinerchorherren in Glatz gewidmet hat. Ähnlich wie sein Vorgänger Johann IV. von Dražice unterstützte Ernst den Reformorden der Augustinerchorherren und vermehrte reichlich ihre Stifte über ganz Böhmen (z. B. den Karlshof in Prag). Ernst hatte auch ein soziales Empfinden und gründete während seines Lebens vier Hospitäler (Liban, Glatz, Böhmisches Brod, Příbram). Obwohl er selbst keine bedeutende theologische Schrift verfasst hat, unterstützte er die Reformtheologie in seiner Diözese. Exzesse des religiösen Lebens fanden jedoch nicht seine Zustimmung, und als im Jahre 1348 der „Schwarze Tod“ in Italien wütete, verbot er den Flagellanten den Zutritt in das Gebiet Böhmens.

Ernst von Pardubitz war selbst literarisch tätig.¹² Aus Berichten wissen wir, dass er geistliche Anmerkungen in eine Handschrift *Apiaria* eintrug, die er dem Augustinerkloster in Sadska schenkte, von wo sie in den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts dem Wittingauer Chorherrenstift ausgeliehen wurde. Hier wurden dann seine Anmerkungen (*oranciucule* – Gebetchen) abgeschrieben. Die mystisch gefärbten Ernst'schen Glossen (geistliche Grundsätze) sind in der moralistischen Schrift *De gaudio et pulchritudine celestis patriae* (*Von der Freude und Schönheit des himmlischen Vaterlandes*) eines unbekanntes Dominikaners enthalten. In der Schrift *Consilia salubria cuilibet salubriter vivere volenti* (*Heilsame Ratschläge für jeden, der heilsam leben will*) spricht Ernst in der Form von Ratschlägen Laien und Kleriker an.

Einen besonderen Platz in Ernsts geistigem Leben nimmt seine intensive Marienverehrung ein. Sie wurde durch das oben schon erwähnten Wunder wachgerufen, von dem, wie wir wissen, Ernst schriftliches Zeugnis gab.¹³ In der Glatzer Kirche, wo er als kleiner Junge abends vor einem Marienbild betete, wandte sich die auf dem Bild dargestellte Maria für einen Augenblick von ihm ab. Anderen Autoren¹⁴ zufolge hat sich das Wunder vor einer Marienstatue abgespielt. Dieses Wunder hat Ernst insofern beeinflusst, als dass er sich seinem Biographen Wilhelm von Leskau zufolge auf den Bildern von Christus und Maria mit abgelegten Insignien seiner erzbischöflichen Würde darstellen ließ, was durch das Bild der Glatzer

i když poněkud zmatečně, v Arnoštově legendickém životopise¹⁷ od Valentina Krautwalda: „...obraz Marie něžně objímající svého syna a u nohou Panny Marie arcibiskupa Arnošta zřikajícího se arcibiskupských odznaků – totiž mitry a pastýřské berly.“ Krautwald zmiňuje i další památky spojované s arcibiskupem Arnoštem, jako vitraj,¹⁸ na níž byl Arnošt zobrazen před Madonou s odloženými odznaky své arcibiskupské hodnosti, a dále diptych¹⁹ s námětem „Narození a Utrpení Páně“, který používal při slavení mše. Šlo o obrazy s Narozením a Ukřižováním, či spíše Madonou a Bolestným Kristem. Příkladem takového typu diptychu v prostředí středověkých Čech kolem poloviny 14. století je tzv. diptych z Karlsruhe.²⁰

Arnošt z Pardubic založil v roce 1350 v Kladsku kanonii augustiniánů, jež byla nazvána Horou Panny Marie. Arnošt ji obdařil nejen četnými majetky, ale také rukopisy, liturgickým náčiním, sochami a obrazy. Připomeňme si známou Madonu s vrabcem (1350–1360, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku),²¹ která patrně pochází z augustiniánské kanonie. V inventáři kladské kanonie z roku 1596²² je zmíněn stříbrný, pravděpodobně oltářní kříž, který hned po založení Arnošt klášteru věnoval. Na jedné straně byl vyobrazen Ukřižovaný Kristus se sv. Janem a sv. Maří Magdalénou, což souvisí s Arnoštovou úctou k této svätici, na straně druhé byla vyobrazena Madona. Patrně za švédského vpádu do Kladska byl zeizen. Podobný, oboustranně zdobený kříž z 11. – 15. století, avšak pektorální, se nachází ve svatovítském pokladu.²³ V kladském inventáři je vzpomenut i další kříž, podobný tomu prvnímu, avšak s relikvií Arnošta z Pardubic,²⁴ což svědčí o úctě k Arnoštovi. Zdá se však, že byl mladší, napodobující ten Arnoštův. V kladském inventáři²⁵ je ještě s Arnoštem spojován pacifikální stříbrný kříž s křišťálovou schránkou s relikvií, nad níž byla vyobrazena Panna Maria; stříbrný pozlacený relikviář sv. Šimona a Judy či tzv. *trinkglas* – sklenice na pití, která mohla být považována za arnoštovskou relikvii.

Arnošt z Pardubic byl objednavatelem četných iluminovaných rukopisů.²⁶ Je to především Arnoštova osobní modlitební kniha zv. *Orationale Arnesti* (kol. 1363, Knihovna Národního muzea), v němž je na miniatuře (fol. 104r) Arnošt zobrazen, jak se koří Nejsvětější Trojici, reprezentované třemi hlavami rozlišenými dle věku. Zde, na rozdíl od Kladské Madony a miniatury v Graduálu, má na sobě všechny pontifikálie. Dalším rukopisem, který Arnošt pořídil, je trojdílný Graduál (Antifonář, Sekvenciář, Kyriále) Arnošta z Pardubic (Praha, Kapitulní knihovna P VII), zde je vyobrazen na miniatuře (fol. 1v), jak klečí s odloženými pontifikáliemi v podnoží Kristova trůnu.

S Arnoštovou donátorskou činností spojují také fragment nástěnné malby taktéž s námětem Panny Marie jako trůnu Šalomounova v sakristii kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem. Pod baldachýnem, jenž zdobí trůn, jsou vyobrazení lvíčkové. Ostatně na lvím trůnu je zobrazován sám Arnošt z Pardubic, a to na arcibiskupské pečetě.

Nelze vyloučit, že se Arnošt podílel svou radou na ikonografickém programu tzv. tympanonu od kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražském. Ve skutečnosti jde o reliéfy, jež byly součástí velké věže při kostele. Ikonografický program reliéfů

Madonna (nach 1344, Berlin, Gemäldegalerie) und der Initiale A im Graduale des Ernst von Pardubitz (Bibliothek des Prager Domkapitels, P VII, fol. 1v) bezeugt wird. Er ließ sich sogar an der Stelle des Wunders unter einem prächtigen figürlichen Grabmal begraben, das von der Prager Parlerhütte aus Stein gemeißelt wurde. Ein bildliches Zeugnis des Wunders ist meiner Meinung nach das Gemälde der Glatzer Madonna,¹⁵ das Bestandteil von Ernsts Mausoleum im Chor war. In der linken unteren Ecke ist der Erzbischof selbst mit den abgelegten Insignien seiner Würde dargestellt. Es handelt sich um eine Darstellung Marias als Thron Salomons, was mit dem Text des Mariale harmoniert (heute ÖNB, Wien), das Ernst aus Italien mitgebracht hatte und später dem von ihm selbst gegründeten Augustiner-Chorherrenstift in Glatz schenkte. Die Madonna sitzt auf einem architektonischen Thron und unter Baldachinen erblicken wir zwei kleine Löwen, die auf den Thron Mariens als Thron Salomons verweisen. Interessant ist die Darstellung des Christuskindes, das in ein prachtvolles Kolobion gekleidet ist und in der Hand eine Schriftrolle hält. Dies ist ein offenkundiger Hinweis auf ein Madonnenbild eines byzantinischen Typus, vor dem Ernst seine Vision gehabt haben könnte. Mit gutem Grund nehme ich an, dass als Standflügel kleinere Tafeln mit den Themen Geburt Christi, Beschneidung Christi, Flucht nach Ägypten und der zwölfjährige Jesus im Tempel Bestandteile der Glatzer Madonna waren, die sich nicht erhalten haben. Bohuslav Balbín erwähnt sie in seiner *Vita venerabilis Arnesti* (Pragae 1664). Jiří Fajt und Barbara Boehm¹⁶ halten mit Berufung auf Robert Suckale ein Täfelchen mit zwei Heiligen (hl. Benedikt?, hl. Bischof) in einer Privatsammlung in Turin für einen Bestandteil der Glatzer Madonna. Dem kann man unter Berücksichtigung des andersartigen gestalterischen Charakters der Malerei nicht zustimmen. Von der Existenz der Tafel der Glatzer Madonna in Glatz zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfahren wir, wenn auch etwas verwirrt, aus Ernsts legendärer Biographie¹⁷ von Valentin Krautwald: „... das Bild der zärtlich ihren Sohn umarmenden Maria und zu Füßen der Jungfrau Maria der Erzbischof Ernst, der erzbischöflichen Abzeichen, der Mitra nämlich und des Hirtenstabs, entsagend.“ Krautwald erwähnt auch weitere, mit dem Erzbischof verbundene Denkmäler wie ein Glasfenster,¹⁸ auf dem Ernst vor der Madonna mit den abgelegten Insignien seiner bischöflichen Würde dargestellt wurde und weiter ein Diptychon¹⁹ mit dem Thema „Geburt und Leiden des Herrn“, das er bei der Messfeier verwendet habe. Es handelte sich entweder um Bilder mit der Geburt und der Kreuzigung oder eher um eine Madonnen-darstellung und einen Schmerzensmann. Ein Beispiel für solch ein Diptychon im Milieu des mittelalterlichen Böhmen um die Mitte des 14. Jahrhunderts ist das sog. Diptychon aus Karlsruhe.²⁰

Ernst von Pardubitz gründete 1350 in Glatz ein Augustiner-Chorherrenstift, das Marienberg (*Mons Mariae*) genannt wurde. Er beschenkte es nicht nur mit zahlreichen Besitztümern, sondern auch mit Handschriften, liturgischem Gerät, Skulpturen und Bildern. Erinnert sei an die bekannte Madonna mit dem Spatzen (1350–1360, Kirche Mariä Himmelfahrt in Glatz),²¹ die offensichtlich aus dem Augustiner-Chorherrenstift stammt. Im Inventar des Glatzer Chorherrenstifts von 1596²² wird ein silbernes Kreuz erwähnt, wahrscheinlich ein Altarkreuz, das Ernst dem Kloster gleich nach der Gründung geschenkt hat. Auf einer Seite wurde die

je státně reprezentativní a souvisí s korunovací Karla IV. a jeho manželky Blanky z Valois v roce 1348. V horní zóně věže byla zobrazena Nejsvětější Trojice typu Trůnu Milosti. V druhém pásu je podobně jako ve vimperku středního portálu korunovační katedrály v Remeši zobrazeno Korunování Panny Marie. Kristus sedí na orlu a Bohorodička na lvu, čemuž ve spodní zóně odpovídají erby Karla IV. (říšská orlice ve štítu) a jeho žena Blanka (český lev). To poukazuje na jeden z možných významů Madon na lvu – na heraldickou prefiguraci se státoprávním významem.

Arnoštovu podobu známe z řady vyobrazení. Se zobrazeními pražských biskupů se setkáváme již od 12. století, připomeňme si například iluminaci v rukopise Flores S. Bernardi,²⁷ na níž biskup Daniel vyzývá české zemské patrony. Velmi často se nechal zobrazovat poslední pražský biskup Jan IV. z Dražic, jak o tom svědčí jeho vyobrazení v Misálu Jana z Dražic²⁸ či nedochovaná genealogie pražských biskupů („*Cappellam pulcherrimis picturis depigni procuravit, in qua ymagines omnium episcoporum Pragensium secundum ordinem sunt situate.*“), která dle pramenů²⁹ zdobila některý ze sálů biskupského sídla na Malé Straně v Praze. Ohlasek tohoto cyklu mohou být nástěnné malby z doby po roce 1344 v kostele sv. Bartoloměje v Kyjích,³⁰ který byl pod správou pražského arcibiskupství. Jsou na nich zobrazeni pražští biskupové, mezi nimiž spatřujeme postavu Arnošta z Pardubic, jenž je identifikován nâpisem, v němž je již zmíněn jako arcibiskup.

Středověkých zobrazení Arnošta z Pardubic se nám dochovalo hned několik. Již jsme zmínili nejznámější, a to na Madoně Kladské,³¹ kde je v souladu s vypravováním Viléma z Lestkova³² Arnošt vyobrazen s odloženými insigniemi své arcibiskupské hodnosti. Na miniatuře v kapitulním Graduálu³³ Arnošt adoruje trůnícího Krista a skládá k jeho nohám své insignie. Na miniatuře v *Orationale Arnesti*³⁴ (1363) spatřujeme vyobrazení Arnošta bez berly či patriaršího kříže, avšak s palliem, mitrou a v pontifikálních rukavicích, jak se modlí před oltářem k Nejsvětější Trojici, v Čechách té doby neobvyklého typu, reprezentované třemi tvářemi odlišnými dle věku. Velmi bohatá Arnoštova ikonografie se rozvinula na pečetích.³⁵ Na pečetí prvního typu je zobrazen ještě jako biskup bez pallia, levou rukou žehná a v pravé drží pedum. Inovací je to, že po stranách trůnu jsou erby arcibiskupství a rodový erb s půlkoníkem s uzdou. Na pečetí druhého a třetího typu trůní arcibiskup na lvím trůnu a již má pallium. Na pečetí druhého typu drží berlu, zatímco na pečetí třetího typu patriarší kříž. Arnoštova polopostava s mitrou a patriarším křížem se vyskytuje ve spodní části menší sekretní pečetí s hlavním námětem povznesení sv. Marie Magdalény na nebesa. Arnošt vždy zdůrazňoval svou kajícnost v souvislosti se zázrakem v Kladsku, což by mohlo odůvodnit na pečetích neobvyklý motiv Povznesení Marie Magdalény (námět *Noli me tangere*, v němž se také objevuje Maří Magdaléna, nalézáme na další sekretní pečetí Arnoštově). Za zvláštní pozornost stojí sochařská zpodobnění: Arnoštova busta na tzv. dolním triforiu katedrály sv. Víta³⁶ či ležící postava na náhrobku v Kladsku (lev pod nohama).³⁷ Arnošt je v duchu tehdejší tradice zobrazován na všech středověkých vyobrazeních bez vousů a někdy s tonzurou. Na jeho hodnost poukazují biskupské a arcibiskupské insignie (pallium).

Kreuzigung Christi mit dem hl. Johannes und der hl. Maria Magdalena dargestellt, was mit der Verehrung dieser Heiligen durch Ernst zusammenhängt, auf der anderen Seite die Muttergottes. Es wurde offenbar während des Schwedeneinfalls in Glatz entfremdet. Ein ähnliches, zweiseitig geschmücktes Kreuz aus dem 11. – 15. Jahrhundert, jedoch ein Pektoralkreuz, befindet sich im Domschatz von St. Veit.²³ Im Glatzer Inventar wird auch ein weiteres Kreuz erwähnt, dem ersten ähnlich, jedoch mit Reliquien von Ernst von Pardubitz,²⁴ was seine Verehrung bezeugt. Es scheint jedoch, dass es sich um ein jüngeres Kreuz handelt, das jenes von Ernst nachahmt. Im Glatzer Inventar²⁵ gibt es noch ein mit Ernst verbundenes silbernes Pacificalkreuz mit einem Kristallbehältnis und darin eine Reliquie, darüber ein „*Mariensbild*“; ein silbernes, vergoldetes Reliquiar der hll. Simon und Judas und ein sog. *trinkglas*, das möglicherweise für eine Ernst-Reliquie gehalten wurde.

Ernst war der Auftraggeber zahlreicher illuminierten Handschriften.²⁶ Zuerst ist das persönliche Gebetbuch von Ernst, gen. *Orationale Arnesti* (um 1363, Knihovna Národního muzea / Bibliothek des Nationalmuseums), zu nennen, in dem auf einer Miniatur (fol. 104r) Ernst zu sehen ist, wie er die Heiligste Dreifaltigkeit, repräsentiert durch drei Köpfe unterschiedlichen Alters, anbetet. Hier trägt er im Unterschied zur Glatzer Madonna und der Miniatur im Graduale alle seine Pontificalien. Eine weitere Handschrift, die Ernst anfertigen ließ, ist das dreiteilige Graduale (Antiphonar, Sequentiar, Kyriale) des Ernst von Pardubitz (Prag, Kapitelbibliothek, P VII), hier wird er auf einer Miniatur dargestellt (fol. 1v), wie er mit abgelegten Pontificalien zu Füßen des Thrones Christi kniet.

Mit Ernsts donatorischer Tätigkeit verbindet sich auch ein Wandmalereifragment, gleichfalls mit dem Thema Maria als Thron Salomons in der Sakristei des Klosters der Augustiner-Chorherren in Raudnitz. Unter dem Baldachin, der den Thron schmückt, sind kleine Löwen dargestellt. Übrigens wird Ernst von Pardubitz selbst auf einem Löwenthrone dargestellt, und zwar auf dem erzbischöflichen Siegel.

Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich Ernst mit seinem Rat am ikonographischen Programm des sog. Tympanons von Maria Schnee in der Prager Neustadt beteiligt hat. Tatsächlich handelt es sich um ein Relief, das Bestandteil des großen Turms bei der Kirche gewesen war. Das ikonographische Programm der Reliefs ist staatlich-repräsentativ und hängt mit der Krönung Karls IV. und seiner Frau Blanche von Valois im Jahre 1348 zusammen. In der oberen Zone des Turms war die Dreifaltigkeit im Typus des Gnadenstuhls dargestellt. Im zweiten Register wird ähnlich wie im Wimperg des Mittelportals der französischen Krönungskathedrale in Reims die Krönung Mariens wiedergegeben. Christus sitzt auf einem Adler und die Gottesmutter auf einem Löwen, dem in der unteren Zone die Wappen Karls IV. (Reichsadler im Schild) und seiner Frau Blanche (Böhmischer Löwe) entsprechen. Das verweist auf eine der möglichen Bedeutungen der Löwenmadonnen, auf die heraldische Präfiguration mit staatsrechtlicher Bedeutung.

Ernsts Gestalt kennen wir aus einer Reihe von Darstellungen. Den Wiedergaben Prager Bischöfe begegnen wir schon seit dem 12. Jahrhundert, erinnert sei zum Beispiel an die Illumination in der Handschrift *Flores S. Bernardi*,²⁷ auf denen Bischof Daniel

O další propagaci úcty k prvnímu pražskému arcibiskupovi Arnoštu z Pardubic se v 16. století zasloužili již zmíněný Valentin Krautwald a Václav Hájek z Libočan, kanovník pražské kapituly. V jeho *Kronice* z roku 1541 se dočkala osoba pražského arcibiskupa významného ohlasu. Zájem Hájkův byl pochopitelný, Arnošt byl kanovníkem a děkanem pražské kapituly a Hájek jako katolík měl jistě také na mysli znovuoobnovení slávy pražského arcibiskupství. Po Bílé Hoře chtěla katolická církev ve svém misijním úsilí prokázat v zemi s protestantskou většinou svoji „starobylost“ a legitimitu i tím, že se snažila ideově navázat na slavnou dobu vlády císaře Karla IV., kdy moc světská i církevní žily v relativním souladu. Ideální osobností, která tento ideál svornosti církve a světské moci reprezentovala a navíc proslula svou zbožností a mariánskou úctou, byl Arnošt z Pardubic.³⁸ Opět tedy byla aktualizována myšlenka na Arnoštovu kanonizaci. Nebyla však realizována, neboť vzhledem k polemice s protestanty o obsahu svátosti zpovědi se stal generální vikář Jan z Pomuka jako patron zpovědního tajemství aktuálnějším světcem.

die böhmischen Landespatrone anruft. Sehr häufig ließ sich der letzte Prager Bischof Johann IV. von Dražice abbilden, wie seine Wiedergabe im Missale des Johann von Dražice²⁸ oder die nicht erhaltene Genealogie der Prager Bischöfe bezeugt, die den Quellen nach einige der Säle der Bischofsresidenz auf der Prager Kleinseite schmückte („*Cappellam pulcherrimis picturis depigni procuravit, in qua ymagines omnium episcoporum Pragensium secundum ordinem sunt situate.*“ / „*Die Kapelle ließ er aufs Schönste mit Malereien ausmalen, in denen die Bilder aller Prager Bischöfe der Reihen nach platziert sind.*“).²⁹ Ein Reflex dieses Zyklus können die Wandmalereien aus der Zeit nach 1344 in der Kirche St. Bartholomäus in Kyje³⁰ sein, die unter Verwaltung des Prager Erzbistums stand. Auf ihnen werden die Prager Bischöfe dargestellt und unter ihnen erblicken wir die durch eine Inschrift identifizierte Gestalt des Ernst von Pardubitz, der in ihr schon als Erzbischof erwähnt wird. Von den mittelalterlichen Darstellungen des Ernst von Pardubitz sind uns gleich einige erhalten geblieben, von denen wir die wichtigste schon erwähnt haben – die Glatzer Madonna,³¹ wo in Übereinstimmung mit der Erzählung von Wilhelm von Leskau³² Ernst mit abgelegten Insignien seiner erzbischöflichen Würde dargestellt ist. Auf der Miniatur im Kapitelgraduale³³ verehrt Ernst den thronenden Christus und legt ihm seine Insignien zu Füßen. Auf der Miniatur im *Orationale Arnesti*³⁴ (1363) erblicken wir Ernst ohne Bischofsstab oder Patriarchenkreuz, jedoch mit Pallium, mit Mitra und Pontifikalhandschuhen, wie er vor dem Altar zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit betet, repräsentiert durch drei Köpfe unterschiedlichen Alters, was ein in Böhmen dieser Zeit ungewöhnlicher Typus ist. Eine sehr reiche Ikonographie entwickelte sich auf den Siegeln von Ernst.³⁵ Auf den Siegeln des ersten Typus wird Ernst als Bischof ohne Pallium dargestellt, mit der linken Hand segnet er, mit der rechten hält er den Krummstab (Pedom). Eine Neuerung ist, dass an den Seiten des Throns sich das erzbischöfliche und das Familienwappen mit Pferd Vorderhälfte und Zaumzeug befinden. Auf den Siegeln des zweiten und dritten Typus thront der Erzbischof auf einem Löwenthrone und trägt schon das Pallium. Auf den Siegeln des zweiten Typus hält er den Bischofsstab, auf den Siegeln des dritten Typus dagegen das Patriarchenkreuz. Die Halbfigur von Ernst mit Mitra und Patriarchenkreuz erscheint im unteren Teil des kleineren Sekretsiegels mit der Erhebung Maria Magdalenas in den Himmel als Hauptthema. Ernst hat im Zusammenhang mit dem Wunder in Glatz immer seine Bußfertigkeit betont, was das ungewöhnliche Motiv der Erhebung Maria Magdalenas in den Himmel auf den Siegeln motiviert haben könnte (das Thema *Noli me tangere*, in dem ebenfalls Maria Magdalena erscheint, finden wir auf einem weiteren Sekretsiegel von Ernst). Besondere Aufmerksamkeit verdienen die skulpturalen Darstellungen: Ernsts Büste am sogenannten unteren Triforium des Veitsdoms³⁶ oder die Liegefigur auf dem Grabmal in Glatz mit einem Löwen unter den Füßen.³⁷ Ernst wird immer im Geiste der damaligen Tradition auf allen mittelalterlichen Denkmälern bartlos und manchmal mit Tonsur dargestellt. Auf seinen Rang verweisen die bischöflichen und erzbischöflichen (Pallium) Insignien.

Um die weitere Propagierung der Verehrung des ersten Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz haben sich im 16. Jahrhundert der schon erwähnte Valentin Krautwald und Václav Hájek von Libočan,

Kanoniker der Prager Kapitels, verdient gemacht. In Hájeks *Kronik* von 1541 fand der Prager Erzbischof bedeutsame Aufmerksamkeit. Hájeks Interesse war verständlich, Ernst war Kanoniker und Dekan des Prager Kapitels gewesen und Hájek hatte als Katholik sicherlich auch die Wiedererneuerung des Ruhms des Prager Erzbistums im Sinn. Nach der Schlacht am Weißen Berg wollte die katholische Kirche in ihren Missionsbestrebungen im Land mit einer protestantischen Mehrheit ihre Ancienität und Legitimität auch damit nachweisen, dass sie sich bemühte, an die berühmte Zeit der Herrschaft Karls IV. anzuknüpfen, als die weltliche und kirchliche Macht noch in relativem Einklang lebten. Die ideale Persönlichkeit, die dieses Ideal der Eintracht von kirchlicher und weltlicher Macht repräsentierte und überdies durch ihre Frömmigkeit und Marienverehrung berühmt wurde, war Ernst von Pardubitz.³⁸ Nochmals also wurde der Gedanke, Ernst zu kanonisieren, aktualisiert. Er wurde jedoch nicht realisiert, denn in Anbetracht der Polemik mit den Protestanten um den Inhalt des Sakraments der Beichte war der Generalvikar Johannes von Nepomuk als Patron des Beichtgeheimnisses zum aktuelleren Heilige geworden.

Poznámky / Anmerkungen

- 1 Emler 1873, s./S. 387–400.
- 2 Hledíková – Zachová 1997.
- 3 Balbín 1664.
- 4 Chalupecký 1946; Vyskočil 1947; Bobková – Gladkiewicz – Vorel 2008; Hledíková 2008.
- 5 Hledíková 2008, s./S. 23.
- 6 Ibidem, s./S. 13.
- 7 Bartoš 1943.
- 8 Hledíková 2008, s./S. 48–49.
- 9 Kuthan 2008; Hledíková 2008, s./S. 175–194.
- 10 Hledíková 2008, s./S. 254–255.
- 11 Fajt 1997, s./S. 226–227.
- 12 Hledíková 2008a; Hledíková 2008, s./S. 20–21, 36–39.
- 13 Emler 1873, s./S. 58–60.
- 14 Bartlová 2008; Hledíková 2008, s./S. 20–21.
- 15 Suckale 1993–1994; Royt 1998.
- 16 Fajt – Boehm 2006.
- 17 Hledíková – Zachová 1997.
- 18 Ibidem, s./S. 85.
- 19 Ibidem, s./S. 75.
- 20 Pešina 1982, obr. / Abb. IX.
- 21 Roller 2006.
- 22 Hledíková 2008, s./S. 239–240.
- 23 Podlaha – Šittler 1903, s./S. 124, 126, 128.
- 24 Hledíková 2008, s./S. 239–242.
- 25 Ibidem, s./S. 245.
- 26 Hlaváčková 2008; Hledíková 2008, s./S. 207–211.
- 27 Merhautová – Třeštík 1983, s./S. 175, obr. / Abb. 159.
- 28 Brodský 2000, s./S. 169–170, obr. / Abb. 177.
- 29 Emler 1884, s./S. 368.
- 30 Prix – Vsetečková 1993, s./S. 231.
- 31 Suckale 1993–1994; Royt 1998.
- 32 Emler 1873, s./S. 394.
- 33 Podlaha 1903, s./S. 229–231, obr. / Abb. 276.
- 34 Brodský 2000, s./S. 188–179, obr. / Abb. 188.
- 35 Křečková 1996.
- 36 Kotal 1962, s./S. 48–49, obr. / Tf. 6.
- 37 Ibidem, s./S. 44.
- 38 O úctě k Arnoštovi z Pardubic ve středověku i novověku / Über die Verehrung Ernsts von Pardubitz im Mittelalter und in der Neuzeit: Hrubý – Royt 1997.

SALCBURŠTÍ ARCIBISKUPOVÉ A JEJICH DOMINIUM ZA ČASŮ MADON NA LVU DAS ERZSTIFT SALZBURG UND SEINE ERZBISCHÖFE ZUR ZEIT DER GOTISCHEN LÖWENMADONNEN

Peter F. Kramml

Salcburští arcibiskupové Heinrich von Pirnbrunn, Ortolf von Weißeneck a Pilgrim II. von Puchheim, spravující arcibiskupské državy v Solnohradsku od třicátých let 14. století až těsně po skloněk tohoto věku, sehráli významnou roli nejen jako vysoce vzdělaná duchovní knížata a mecenáši umění, nýbrž také jako vládcí samostatného knížectví. V jejich době se definitivně dokonalo zeměprávní zřízení Solnohradska, tehdejší zeměpáni se naposledy v době středověku pokusili vést samostatnou politiku a balancovat mezi mocnými sousedy Bavorskem a Rakouskem a arcibiskupské državy tehdy dosáhly svého největšího teritoriálního rozmachu.

HEINRICH VON PIRNBRUNN (1338–1343)

Na začátku dubna roku 1338 byl Heinrich von Pirnbrunn zvolen salcburskou dómskou kapitulou za nástupce Friedricha III. von Leibnitz (1315–1338) a jmenován arcibiskupem. Dne 31. srpna bylo jeho jmenování potvrzeno papežem Benediktem XII. v Avignonu, kam se sám osobně vydal. Dne 21. září byl v Avignonu vysvěcen na biskupa a krátce nato obdržel pallium.

Nový arcibiskup pocházel patrně ze šlechtické rodiny z okolí Chamu, města v Horní Falcí. Kronikáři chválí vynikající vzdělání, kterého se mu dostalo. Studoval v Paříži, kde získal titul magistra svobodných umění (magister artium). V salcburské dómské kapitule, k níž prokazatelně náležel od roku 1336, zastával úřad scholastika, tedy vedoucího dómské školy. Před svou volbou za salcburského metropolitu se těšil hodnosti městského faráře.

Heinrich von Pirnbrunn byl posledním Bavorem, jenž obdržel arcibiskupství svobodnou volbou dómské kapituly. Vládnul však pouhých pět let, během nichž se pokusil vylepšit hospodářské poměry země. Udělil městská práva Friesachu a roku 1342 vydal horní pořádek pro Gastein a Rauris – těžba drahých kovů, jež byla započata za vlády jeho předchůdce, zásadně přispívala k růstu finančního potenciálu arcibiskupského panství.

Heinrich von Pirnbrunn pokračoval v prohabsburské politice svého předchůdce. Odhlédneme-li od prvního listinně doloženého upálení „kacíře“ roku 1340, nesla se krátká doba jeho panování v pokojném duchu. Heinrich zemřel 29. července 1343 v Salcburku a byl pochován před oltářem sv. Mikuláše v místním dómě. Krátká doba jeho vlády představovala pro Salcburk velikou ztrátu,

Den Salzburger Erzbischöfen Heinrich von Pirnbrunn, Ortolf von Weißeneck und Pilgrim II. von Puchheim, die das Erzstift Salzburg von den 1330er Jahren bis knapp vor die Wende zum 15. Jahrhundert regierten, kommt nicht nur als hoch gebildete geistliche Fürsten und Kunstmäzene eine wichtige Rolle zu, sondern auch als Landesherren eines nun eigenständigen Fürstentums. In ihrer Zeit kam die Landwerdung Salzburgs endgültig zum Abschluss, die Landesherren versuchten letztmals im Mittelalter eine eigenständige Politik zwischen den übermächtigen Nachbarn Bayern und Österreich zu führen und das Erzstift erreichte seine größte territoriale Ausdehnung.

HEINRICH VON PIRNBRUNN (1338–1343)

Anfang April 1338 wurde Heinrich von Pirnbrunn vom Salzburger Domkapitel als Nachfolger Friedrich III. von Leibnitz (1315–1338) zum Erzbischof gewählt und am 31. August dieses Jahres in Avignon, wohin er sich persönlich begeben hatte, von Papst Benedikt XII. bestätigt. Am 21. September wurde er in Avignon zum Bischof geweiht und erhielt kurz darauf das Pallium.

Der neue Erzbischof entstammte einem wohl ritterlichen Geschlecht aus der Gegend von Cham in der Oberpfalz und besaß eine ausgezeichnete, von Chronisten gerühmte Bildung. Er hatte in Paris studiert und den Grad eines Magisters der freien Künste (Magister artium) erworben und bekleidete im Salzburger Domkapitel, dem er nachweislich ab 1336 angehörte, das Amt des Scholastikus, also des Leiters der Domschule. Vor seiner Wahl zum Metropoliten hatte er die Dignität des Stadtpfarrers inne.

Heinrich von Pirnbrunn war der letzte Bayer, der das Erzstift durch freie Wahl des Domkapitels erhalten hat. Er regierte lediglich fünf Jahre, in denen er sich bemühte, die wirtschaftlichen Verhältnisse des Landes zu verbessern. Er erließ ein Stadtrecht für Friesach und 1342 eine Bergordnung für Gastein und Rauris – der unter seinem Vorgänger begonnene Bergbau nach Edelmetall trug entscheidend zur Steigerung der Finanzkraft des Erzstiftes bei.

Heinrich von Pirnbrunn setzte die habsburgfreundliche Politik seiner Vorgänger fort. Seine kurze Regierungszeit verlief – abgesehen von der ersten urkundlich belegten „Ketzer“-Verbrennung (1340) – ruhig. Er verstarb am 29. Juli 1343 in Salzburg und wurde vor dem Nikolausaltar im Dom begraben. Die kurze Dauer seiner Regierung bedeutete für Salzburg auch im Hinblick auf die hohen

mj. také vzhledem k vysokým poplatkům, které se musely odvádět kurii při každé změně vlády.

I přes krátkou dobu strávenou v úřadě sehrál Heinrich von Pirnbrunn významnou roli taktéž při konstituci Solnohradska. Proto by bylo na místě objasnit „zrod“ země Solnohradska a Heinrichův podíl na něm, nevyhneme se ovšem krátkému historickému exkursu:

Salcburští arcibiskupové, kteří se již od 12. století titulovali jako říšská knížata, vybudovali uzavřené dominium a odpoutali své duchovní knížectví od jeho „mateřské země“ Bavorska. Rozhodující pro tento vývoj bylo to, že se arcibiskup Friedrich von Leibnitz v německém sporu o trůn přidal na stranu Habsburků a Salcburk se dvakrát podílel na útocích na Bavorsko. Po katastrofální porážce protibavorského tábora v bitvě u Mühlendorfu (1322) byl arcibiskup nucen vypsát roku 1327 výjimečnou zemskou daň pro pokrytí válečných výdajů. K tomu ovšem potřeboval souhlas vysokých duchovních hodnostářů a šlechty, což je událost, jež se považuje za okamžik zrodu solnohradských zemských stavů. O rok později, v roce 1328, vydal Friedrich první zemské zřízení arcibiskupského panství. Vytvoření vlastního právního systému pro Solnohradska znamenalo demonstrativní vymezení se vůči právní oblasti bavorského vévodství. Proces vzniku Solnohradska, tedy vyčlenění duchovního knížectví z mateřské země Bavorska, se tak definitivně uzavřel.

Jen o několik let později, v roce 1342, hovořil poprvé Friedrichův nástupce Heinrich von Pirnbrunn v jím vydaném horním pořádku pro Gastein o své „zemi“ – tím se stal prvním salcburským církevním knížetem, jenž pohlížel na své dominium zcela vědomě jako na vlastní zem.

ORTOLF VON WEISSENECK (1343–1365)

Heinrichův nástupce Ortolf von Weißeneck (1343–1365) pocházel z rodiny bamberských ministeriálů z Korutan s rodinným sídlem východně od Völkermarktu. Členové rodu měli v rukou po dvě desetiletí řízení církve v Rakousku. Jeden z Ortolfových bratrů, Gottfried von Weißeneck, byl pasovským biskupem (1344–1362). Další, Ulrich, byl kapitulou v Gurku jednohlasně zvolen biskupem (1351–1352), přičemž je nutné poznamenat, že Gurk byl biskupstvím podřízeným salcburské arcidiecézi. Ulrich von Weißeneck se ale úřadu zřekl, neboť papež jmenoval jiného biskupa, a nakonec se stal biskupem v Seckau (1356–1371).

Stejně jako jeho předchůdce vynikal Ortolf von Weißeneck výborným vzděláním. Roku 1316 je již jako salcburský kanovník doložen na studiích v Bologni, kde jej o dva roky později zvolili prokurátorem německého národa. V dómské kapitule zastával nejprve úřady kustoda a číšníka a roku 1343 povýšil na dómského probošta, neomezeného představeného dómské kapituly. Téhož roku (před 29. říjnem) byl zvolen biskupem, providován papežem Klimentem VI. a koncem listopadu roku 1343 vysvěcen na biskupa.

Nový arcibiskup zahájil rozsáhlé správní reformy, především reformu centrálních úřadů a finančnictví. Z doby jeho úřadování pocházejí první kancelářské registry. Založení berních knih souvisí

Abgaben, die bei einem Regierungswechsel an die Kurie zu leisten waren, einen schweren Verlust.

Trotz seiner kurzen Regentschaft kommt Heinrich von Pirnbrunn auch beim Werden des Landes Salzburg eine wichtige Rolle zu. Die „Geburt“ des Landes Salzburg und seine Rolle seien daher kurz – mit einem zeitlichen Rückgriff – angesprochen:

Die Salzburger Erzbischöfe, die bereits seit dem 12. Jahrhundert als Reichsfürsten tituliert wurden, hatten ein geschlossenes Herrschaftsgebiet aufgebaut und ihr geistliches Fürstentum vom „Mutterland“ Bayern gelöst. Entscheidend dafür war die Parteinahme Erzbischof Friedrichs von Leibnitz im deutschen Thronstreit auf Seiten der Habsburger, in dessen Verlauf sich Salzburg zweimal an Angriffen auf Bayern beteiligte. Nach der katastrophalen Niederlage der Verbündeten gegen die Bayern in der Schlacht von Mühlendorf (1322) war der Erzbischof genötigt, 1327 zur Finanzierung der Kriegskosten eine außerordentliche Landessteuer einzuheben, wozu er der Zustimmung der hohen Geistlichkeit und des Adels bedurfte – dies gilt als Geburtsstunde der Salzburger Landstände. Ein Jahr später, 1328, erließ er für das erzbischöfliche Herrschaftsgebiet eine erste Salzburger Landesordnung. Die Schaffung eines eigenen Rechts für Salzburg bedeutete eine demonstrative Abgrenzung zum Rechtsbereich des Herzogtums Bayern. Die Landwerdung Salzburgs, die Herauslösung des geistlichen Fürstentums vom Mutterland Bayern, kam dadurch endgültig zum Abschluss.

Nur wenige Jahre später sprach sein Nachfolger Heinrich von Pirnbrunn 1342 in der von ihm erlassenen Bergordnung für Gastein erstmals von seinem „Land“ – er war damit der erste Salzburger Kirchenfürst, der sein Herrschaftsgebiet ganz bewusst als eigenes Land betrachtete.

ORTOLF VON WEISSENECK (1343–1365)

Sein Nachfolger Ortolf von Weißeneck (1343–1365) entstammte einer Familie Bamberger Ministerialen aus Kärnten, mit dem Stammsitz östlich von Völkermarkt, deren Mitglieder für zwei Jahrzehnte die Leitung der Kirche in Österreich innehatten. Einer von Ortolfs Brüdern, Gottfried von Weißeneck, war Bischof von Passau (1344–1362), und ein weiterer, Ulrich, wurde vom Gurker Kapitel einstimmig zum Bischof des Salzburger Eigenbistums Gurk (1351–1352) gewählt, verzichtete jedoch, da der Papst einen anderen Bischof ernannte. Schließlich wurde Ulrich von Weißeneck Bischof von Seckau (1356–1371).

Gleich seinem Vorgänger besaß Ortolf von Weißeneck eine ausgezeichnete Bildung. Bereits im Jahr 1316 ist er als Salzburger Domherr als Student in Bologna belegt, wo er zwei Jahre später zum Prokurator der deutschen Nation gewählt wurde. Im Domkapitel bekleidete er zunächst die Ämter des Kustos und Kellners und stieg 1343 zum Dompropst, dem unumschränkten Vorgesetzten des Domkapitels, auf. Im selben Jahr wurde er (vor dem 29. Oktober) zum Erzbischof gewählt, von Papst Clemens VI. providiert und Ende November 1343 in Avignon zum Bischof geweiht.

Der neue Erzbischof beschäftigte sich eingehend mit Verwaltungsreformen, vor allem bei den Zentralbehörden und dem

s masivními následky ničivé morové rány v letech 1348/49, v jejímž důsledku došlo také k vyhlazení první salcburské židovské obce.

Arcibiskup Ortolf podporoval Habsburky jako jejich tradiční spojenc v boji o Tyrolsko a přivedl těmito válkami se sousedním Bavorskem, na nichž se salcburská vojska výrazně podílela, arcibiskupské dominium do těžké krize. Během „Války o tyrolské dědictví“ oblehla bavorská armáda Mühldorf a také těžce poškodila regiony Rupertiwinkel a Flachgau. Drancující oddíly proměnily roku 1364 klášter Michaelbeuern v popel.

Rakouský vévoda Rudolf IV., zv. Zakladatel, získal Tyrolsko, čímž Habsburkové získali rozhodující výhodu oproti rodu Wittelsbachů. Pro habsburského spojence Solnohradsko to ovšem znamenalo, že bylo doslova obklíčeno habsburskými zeměmi a tak se stále zřetelněji dostávalo do sféry vlivu rakouského zeměpána. Rudolf IV. ale zesnul již na konci července roku 1365 ve věku pouhých dvaceti šesti let. Několik dní po něm, 12. srpna, skončil také jeho staříčkový salcburský spojenc arcibiskup Ortolf von Weißeneck a jeho ostatky byly uloženy v dómě před oltářem sv. Trojice. Salcburské dómské kapitule se v této situaci podařilo vyjednat s bavorskými vévody příměří až do jmenování nového arcibiskupa. Po dobu sedisvakance byl správcem arcibiskupství ustanoven biskup Friedrich von Chiemsee.

PILGRIM II. VON PUCHHEIM (1366–1396)

Volba nového metropolitů v listopadu roku 1365 rozdělila dómskou kapitulu: rakouská strana získala převahu hlasů a vyslovila se pro habsburského kandidáta Pilgrima von Puchheim, bavorská frakce zvolila dómského děkana Ortolfa von Overstetten, jenž se těšil zvláštní přízni bavorských vévodů. Papež Urban V. zohlednil přání Habsburků, zrušil protichůdnou volbu a svěřil po pětíměsíční vakanci v lednu 1366 vládu nad světským dominiem arcibiskupů tehdy skoro třicetiletému kanovníkovi Pilgrimu von Puchheim.

Arcibiskup Pilgrim II. pocházel z rakouského šlechtického rodu, jenž se nazýval podle hradu Puchheim v regionu Attergau (Horní Rakousy) a sehrál důležitou roli ve službách rakouských vévodů. Již roku 1353 byl salcburským kanovníkem, o rok později obdržel – možná během svého studia v Padově – v Benátkách kněžské svěcení a poté začal studovat církevní právo v Avignonu. Zde získal roku 1363 akademický titul bakaláře církevního práva, udržoval dobré kontakty s kurií a papež Urban jej jmenoval čestným kaplanem. Je tedy nasnadě, že po rozporuplné volbě dómské kapituly své dosazení do úřadu arcibiskupa osobně urgoval u papežského dvora v Avignonu.

S Pilgrimem II. von Puchheim vstupuje na jeviště politiky poslední velký salcburský arcibiskup středověku, jenž se snažil vést samostatnou politiku a mimoto se pokusil zasáhnout do evropské diplomacie. Nadaný diplomat a válečník, jenž opakovaně táhnul do pole v čele naverbovaných žoldnéřů, uměl pro svá politická vítězství využívat jak proměnlivá spojenectví s Rakouskem a Bavorskem či občasnou salcburskou neutralitu, tak i ne zcela charakterní, avšak chytré lavírování mezi avignonskou a římskou obediencí. Salcburk zažil za jeho vlády nejen politický, ale i kulturní rozkvět.

Finanzwesen. Aus seiner Zeit stammen die ersten überlieferten Kanzleiregister. Die Neuanlage von Steuerbüchern steht mit den massiven Auswirkungen der verheerenden Pest der Jahre 1348/49 in Zusammenhang, in deren Gefolge auch die Vernichtung der ersten Salzburger Judengemeinde erfolgte.

Erzbischof Ortolf unterstützte als traditioneller Verbündeter der Habsburger diese in ihrem Kampf um das Nachbarland Tirol und führte durch diese Kriege mit dem benachbarten Bayern, an dem sich Salzburger Truppen maßgebend beteiligten, das Erzstift in eine schwere Krise. Im Verlauf des „Tiroler Erbfolgekrieges“ wurde Mühldorf von den Bayern belagert und der Rupertiwinkel sowie der Flachgau durch feindliche Einfälle schwer in Mitleidenschaft gezogen. 1364 wurde das Kloster Michaelbeuern durch plündernde Truppen eingeäschert.

Der Erwerb Tirols durch Herzog Rudolf IV. von Österreich, den Stifter, brachte den Habsburgern einen entscheidenden Vorteil gegen das Haus Wittelsbach, für das verbündete Salzburg zeichnete sich aber eine Einkreisung durch die habsburgischen Länder und damit eine immer stärkere Abhängigkeit vom österreichischen Landesfürsten ab. Rudolf IV. verstarb aber bereits Ende Juli 1365 im Alter von nur 26 Jahren. Wenige Tage später, am 12. August, verschied auch sein betagter Salzburger Verbündeter, Erzbischof Ortolf von Weißeneck, und wurde im Dom vor dem Dreifaltigkeitssaltar beigesetzt. Dem Salzburger Domkapitel gelang es in dieser Situation bis zur Bestellung eines neuen Erzbischofs einen Waffenstillstand mit den bayerischen Herzögen abzuschließen. Bischof Friedrich von Chiemsee wurde für die Dauer der Sedisvakanz zum Verwalter des Erzstifts bestellt.

PILGRIM II. VON PUCHHEIM (1366–1396)

Die Neuwahl des Metropoliten im November 1365 spaltete das Domkapitel: die österreichische Partei hatte die Stimmenmehrheit und votierte für den habsburgischen Kandidaten Pilgrim von Puchheim, die bayerische Fraktion wählte den Domdekan Ortolf von Overstetten, der sich des besonderen Wohlwollens des bayerischen Herzogshauses erfreute. Papst Urban V. trug den habsburgischen Wünschen Rechnung, kassierte die zwiespältige Wahl und providierte nach fünfmonatiger Vakanz im Januar 1366 den damals rund dreißigjährigen Kanoniker Pilgrim von Puchheim mit dem Hochstift Salzburg.

Erzbischof Pilgrim II. entstammte einem österreichischen Adelsgeschlecht, das sich nach Puchheim im Attergau (Oberösterreich) nannte und in den Diensten der Herzöge von Österreich eine bedeutende Rolle spielte. Bereits 1353 war er Salzburger Domherr, ein Jahr später erhielt er – möglicherweise während eines Studiums in Padua – in Venedig die Priesterweihe und nahm danach das Studium des Kirchenrechts in Avignon auf. Hier erwarb er 1363 den akademischen Grad eines Bakkalaureus des Kirchenrechts, pflog gute Kontakte zur Kurie und wurde von Papst Urban V. zum päpstlichen Ehrenkaplan ernannt. Es war daher naheliegend, dass er seine Provision zum Erzbischof nach der strittigen Wahl des Domkapitels persönlich am päpstlichen Hof in Avignon betrieb.

Od roku 1370 spravoval Pilgrim II. von Puchheim po dobu sedmi let také biskupství Pasov. Arcibiskup opět obnovil své staré právo volby gurkského biskupa, jež jeho předchůdcům stačilo vyklouznout z ruky. Vůči občanům svého rezidenčního sídla Salcburku, jehož městská práva byla kodifikována v roce 1368, jednal jako pán města nanejvýš autoritativně. Zeměpán tehdy učinil také první kroky k zestátnění těžby stříbra, zlata a soli, jakož i lodní dopravy po Salzachu.

Pilgrim II. využil rostoucí finanční síly svých držav, jež se zakládala na uspořádaném finančnictví dominia a na rozvoji těžby zlata, k významné územní expanzi, přičemž získal soud v Itter-Hopfgarten (1385) i panství Mattsee se Straßwalchen (1379 do zástavy, 1390 koupí). Roku 1381 si vymohl pro vládu v zemi důležité císařské privilegium, které zaručovalo, že žádný solnohradský poddaný nemůže být hnán před cizí soud.

Zvláště tvrději si šel Pilgrim II. von Puchheim za svým cílem včlenit do Solnohradska proboštví Berchtesgaden, čímž by zaplnil prázdné místo ve svých jinak víceméně kompaktních državách. Toto území, jež bylo od počátku 14. století nezávislé a s nímž se knížectví neustále přelo kvůli obchodu se solí, bylo zabráno v rámci jediného útoku. Nespokojení a zjevně navedení berchtesgadensťi poddaní zajali svého probošta a vydali jej arcibiskupovi, jenž do Berchtesgadenu přemístil své žoldnéře. Bavorský vévoda Friedrich ale salcburkou posádku vyhnal během „Berchtesgadenské války“ roku 1382.

Arcibiskup pak doufal v řešení na poli církevního práva, k čemuž mu byl nápomocen rozkol v církvi skrze schizma (1378). Nejprve vsadil na avignonského vzdoropapeže a docílil provize svého synovce na probošta v Berchtesgaden (1384). Jako protislužbu za svůj tajný přechod na avignonskou stranu si vymohl o rok později inkorporaci a unii proboštví Berchtesgaden s arcibiskupskou menzou a roku 1386 také inkorporaci bohatého kláštera Admont ve Štýrsku. Aby se tyto úspěchy opravdu staly skutečností, pokoušel se Pilgrim II. od roku 1386 přetáhnout krále Václava a tím i Svatou říši římskou na stranu avignonského papeže. Jeho smělý plán jmenovat sám sebe ve velkém schismatu západního křesťanství rozhodčím mezi papežem a králem však nakonec ztroskotal na vysokých požadavcích vladaře.

Roku 1387 uzavřel Pilgrim II. von Puchheim s městy Švábského spolku tajný spolek namířený proti Bavorsku. Wittelsbachové nenechali na svou reakci dlouho čekat. Vévoda Friedrich zajal arcibiskupa při jednom jednání a během vazby jej nutil k rozvázání svého spojenectví s městy, uzavření aliance s Bavorskem a nechyběly ani vysoké peněžní pokuty. Švábský městský svaz nato napadnul Bavorsko a dómský probošt Gregor Schenk zorganizoval v Solnohradsku vojenskou opozici zemských stavů („Solnohradska, země domu Božího“). Arcibiskupovi byla svěřena vláda teprve poté, co odvolal všechny sliby, ke kterým se zavázal pod nátlakem. Po vítězství Solnohradských podporovaných švábským městským svazem zprostředkoval král mír s bavorskými vévody. Toto rozhodné vystoupení solnohradských zemských stavů při osvobození arcibiskupa Pilgrima II. z bavorského zajetí poprvé dokazuje, že Solnohradsko bylo vnímáno jako jednotná země.

Další léta vlády arcibiskupa Pilgrima II. byla více než plná kulturních a hospodářských úspěchů. Teď mohl také konečně

Mit Pilgrim II. von Puchheim betrat der letzte große Salzburger Erzbischof des Mittelalters, der sich noch einmal bemühte, eine eigenständige Politik zu betreiben und darüber hinaus versuchte, in die europäische Diplomatie einzugreifen, die Bühne der Politik. Der begabte Diplomat und Kriegsmann, der wiederholt an der Spitze von angeworbenen Söldnertruppen ins Feld zog, wusste wechselnde Bündnisse mit Österreich und Bayern oder bisweilen die Salzburger Neutralität und ein zwar nicht gerade charaktervolles, aber kluges Lavieren zwischen der avignonesischen und römischen Obödienz für machtpolitische Erfolge zu nutzen. Salzburg erlebte unter seiner Regierung einen politischen aber auch kulturellen Höhepunkt.

Ab 1370 verwaltete Pilgrim II. von Puchheim auf sieben Jahre auch das Bistum Passau. Der Erzbischof machte auch sein altes, seinen Vorgängern in der Zwischenzeit völlig entglittenes Recht der Wahl des Gurker Bischofs wieder geltend und agierte als Stadtherr äußerst autoritär gegenüber den Bürgern seiner Residenzstadt Salzburg, dessen Stadtrecht um 1368 kodifiziert wurde. Auch die ersten Schritte zur Verstaatlichung des Silber-, Gold- und Salzbergbaues sowie der Salzschiffahrt wurden damals vom Landesherren gesetzt.

Pilgrim II. nutzte die in geordneten Stiftsfinanzen und im Aufschwung des Goldbergbaues fußende steigende Finanzkraft seines Landes zu bedeutenden Gebietserweiterungen und erwarb das Gericht Itter-Hopfgarten (1385) sowie die Herrschaft Mattsee mit Straßwalchen (1379 als Pfand, 1390 Kauf). 1381 erwirkte er das für die Landeshoheit wichtige kaiserliche Privileg, dass kein Salzburger Untertan vor ein fremdes Gericht geladen werden dürfe.

Mit besonderer Beharrlichkeit verfolgte Pilgrim II. von Puchheim das Ziel einer Einverleibung der Propstei Berchtesgaden, um das Stiftsland auch in diesem Bereich abzurunden. Das seit dem beginnenden 14. Jahrhundert eigenständige Ländchen, mit dem es immer wieder Auseinandersetzungen um den Salzhandel gab, wurde durch einen Handstreich eingenommen. Unzufriedene und offensichtlich aufgewiegelter Berchtesgadener Untertanen nahmen ihren Propst gefangen und lieferten ihn dem Erzbischof aus, der Salzburger Söldner nach Berchtesgaden verlegte. Die Salzburger Besatzung wurde jedoch im „Berchtesgadener Krieg“ des Jahres 1382 von Herzog Friedrich von Bayern vertrieben.

Nun erhoffte sich der Erzbischof eine kirchenrechtliche Lösung, wobei ihm die Spaltung der Kirche durch das Schisma (1378) zugute kam. Zunächst setzte er auf den avignonesischen Gegenpapst und erreichte die Provision seines Neffen zum Propst von Berchtesgaden (1384). Als Gegenleistung für seinen geheimen Übertritt zur avignonesischen Obödienz erreichte er ein Jahr später die Inkorporation und Union der Propstei Berchtesgaden mit der erzbischöflichen Mensa und 1386 auch die Inkorporation des reichen Klosters Admont in der Steiermark. Um diese Erfolge umsetzen zu können, versuchte Pilgrim II. ab 1386 König Wenzel und damit das Deutsche Reich für den Avignoner Papst zu gewinnen. Sein kühner Plan, sich selbst im Großen Abendländischen Schisma zum Schiedsrichter zwischen Papst und König zu machen, scheiterte letztendlich an den hohen königlichen Forderungen.

uskutečnit své berchtesgadenské plány. Berchtesgadenský probošt sice roku 1386 docílil toho, že mu byly jeho regály uděleny v léno, čímž nakročil cestu k říšskému proboštví a následnému knížectví, avšak vysoké zadlužení proboštví jej roku 1389 donutilo přijmout šestiletou salcburskou správu a o tři léta později také zastavit proboštví Solnohradsku. Roku 1393 si arcibiskup Pilgrim II. vydobyl u papeže uznání římské obediencie, čímž inkorporoval Berchtesgaden arcibiskupské menze. Následujícího roku 1394 byla tato inkorporace, „koruna jeho životního úsilí“, provedena a arcibiskupský stát se zdál být – dokonce přes bavorský a vnitroberchtesgadenský odpor – i jihozápadně od Salcburku jednotným celkem. Připojením Berchtesgadenu a územními zisky, jejichž historie sahá do sedmdesátých let 14. století, dosáhl arcibiskupský stát v podvečer Pilgrimova života svého největšího rozmachu.

Poslední arcibiskupova léta se nesla ve znamení klidu, třebaže jeho stará činnost neutuchala. Tak se zapletl do oněch intrik, jež vedly roku 1394 k pádu všemocného rakouského hofmistra Hanse von Liechtenstein a jeho rodu, na jejichž místo pak nastoupil rod Puchheimů.

Za Pilgrima II. von Puchheim, jenž se obklopil lesknoucím se dvorem, se stal Salcburk opět centrem mezinárodního dvorského umění, především v oblasti sochařství a na poli hudby. Arcibiskup nechal razit první salcburské zlaťáky, jeho trůnní pečeť se znaky arcibiskupského panství a rodiny arcibiskupa byla předobrazem pro jeho následníky. V oblasti výtvarného umění bychom měli také jmenovat některé z významných „krásných Madon“, které vznikly v období internacionální gotiky v Salcburku. Tyto sochy dokumentují obrovský mecenáš arcibiskupa Pilgrima II. von Puchheim a dokládají, že Salcburk byl tehdy významným centrem na poli sochařství.

Vůdčí role připadala arcibiskupskému dvoru i v podporování hudby. Na Pilgrimově dvoře působil „Mönch von Salzburg“ („Mnich salcburský“), největší lyrik své doby. Všechny pokusy ztotožnit tohoto autora se známými osobnostmi, jako např. tehdejší opatem od Sv. Petra nebo dokonce s uměním milovným arcibiskupem samotným, zůstávají doposud nepotvrzeny. Pilgrim II. založil kromě toho roku 1393 v severozápadním koutě dómu kapli, která byla vybavena varhanami a šesti oltáři. Šest kaplanů a šest zpěváků mělo denně zpívat mši. Založením kaplanky v chóru a zřízením nové instituce chlapeckého sboru působícího v dómské kapli položil Pilgrim II. základní kámen vícehlasého zpěvu v dómě.

Arcibiskup Pilgrim II. byl spíše knížetem světským nežli duchovním, byl milovníkem pompy a nadšencem na poli umění, pročež jej Franz Matin ne bezdůvodně označil za „Wolfa Dietricha středověku“. Ostatně s arcibiskupem Wolfem Dietrichem von Raitenau pojí Pilgrima i jiné charakterové vlastnosti. Pilgrim II. von Puchheim zesnul po třicetileté vládě dne 5. dubna 1396. Byl pochován v jím zbudované Pilgrimově kapli v salcburském dómě.

„Jeho smrt znamenala pro arcibiskupské panství Solnohradsko nepochybně ztrátu nejúspěšnějšího knížete pozdního středověku, v jehož smělé a často fantastické politice se snoubily dva rysy snižující riziko, jeho zdatnost na poli válečném a um finančníka. [...] Jeho vláda ukazuje, jak mnoho v duchovním státě závisí na osobnosti knížete.“
(Hans Wagner).

1387 schloss Pilgrim II. von Puchheim ein gegen Bayern gerichtetes Geheimbündnis mit den Städten des Schwäbischen Bundes. Die Wittelsbacher reagierten prompt. Herzog Friedrich nahm den Erzbischof bei einer Besprechung gefangen und nötigte diesen während der Haft zur Lösung des Bündnisses mit den Städten, einem Bund mit Bayern sowie zu hohen Geldzahlungen. Der Schwäbische Städtebund griff daraufhin Bayern an, und in Salzburg organisierte Dompropst Gregor Schenk den militärischen Widerstand der Landstände (des „Landes des Gotteshauses Salzburg“). Dem Erzbischof wurden die Regierungsgeschäfte erst wieder übertragen, nachdem er alle unter Druck eingegangenen Verpflichtungen widerrufen hatte. Nach dem Sieg der vom Schwäbischen Städtebund unterstützten Salzburger vermittelte der König den Frieden mit den Bayernherzögen. Das entschlossene Auftreten der Salzburger Landstände bei der Befreiung von Erzbischof Pilgrim II. aus seiner bayerischen Gefangenschaft bezeugt erstmals ein ausgesprochenes Salzburger Landesbewusstsein.

Erzbischof Pilgrim II. erlebte in der Folge noch mehrere kulturell und wirtschaftlich überaus erfolgreiche Regierungsjahre. Nun konnte er auch seine Berchtesgadener Pläne endgültig verwirklichen. Der Berchtesgadener Propst hatte zwar 1386 erstmals eine Belehnung mit den Regalien erwirkt, wodurch der Weg zur Reichspropstei und dem nachmaligen Fürstentum vorgezeichnet war, doch zwang ihn die hohe Verschuldung der Propstei 1389 dazu, eine sechsjährige Salzburger Verwaltung und drei Jahre später die Verpfändung an Salzburg zu akzeptieren. 1393 schließlich erwirkte Erzbischof Pilgrim II. für die Anerkennung der römischen Obödienz vom Papst, dass dieser Berchtesgaden der erzbischöflichen Mensa inkorporierte. Ein Jahr später, 1394, wurde diese Inkorporation, die „Krönung seines Lebens“, vollzogen und das Stiftsland schien – trotz bayerischen und innerberchtesgadischen Widerstands – auch in diesem Bereich abgerundet. Mit der Einverleibung Berchtesgadens und den ab den 1370er Jahren getätigten Gebietserwerbungen erreichte das Stiftsland am Lebensabend Pilgrims seine größte Ausdehnung.

Die letzten Lebensjahre des Erzbischofs verliefen ruhig, wenngleich seine alte Vielgeschäftigkeit nicht ganz aufhörte. So war er in jene Intrige verwickelt, die 1394 zum Sturz des allmächtigen Hofmeisters von Österreich, Hans von Liechtenstein, und seines Hauses führte, an deren Stelle die Puchheimer traten.

Unter Pilgrim II. von Puchheim, der sich mit einem glänzenden Hofstaat umgab, wurde Salzburg wieder zu einem Zentrum internationaler höfischer Kunst, insbesondere der Plastik und Musikpflege. Der Erzbischof ließ die ersten Salzburger Goldmünzen prägen, und sein prachtvolles Thronsigel mit den Wappen des Erzstiftes und der Familien des Erzbischofs, wurde Vorbild für seine Nachfolger. Im Bereich der bildenden Kunst sind schließlich einige der bedeutendsten „Schönen Madonnen“ des *weisen Stils*, die damals in Salzburg entstanden, zu nennen. Diese dokumentieren das große Mäzenatentum des Puchheimers und belegen Salzburgs damalige Stellung als Zentrum der Plastik.

Eine führende Rolle kam seinem Hof auch bei der Musikpflege zu. Am Hof Pilgrims wirkte mit dem „Mönch von Salzburg“ der größte deutsche Lyriker seiner Zeit. Versuche, den „Mönch von

Salzburg“ mit bekannten Persönlichkeiten, wie dem damaligen Abt von St. Peter oder gar mit dem kunstsinnigen Erzbischof selbst zu identifizieren, mussten bislang unbestätigt bleiben. Zudem stiftete Pilgrim II. 1393 in der Nordwestecke des Domes die Pilgrimskapelle, die mit einer Orgel und sechs Altären ausgestattet war. Sechs Kapläne und sechs Sängerknaben sollten täglich die Messe singen. Mit der Stiftung der Chorkaplanei und dem neuen Institut der Domkapellknaben war der Grundstein für den mehrstimmigen Gesang im Dom gelegt.

Erzbischof Pilgrim II., der mehr weltlicher als geistlicher Fürst, prunkliebend und kunstbegeistert war, und daher – nach Franz Martin – auch als „Wolf Dietrich des Mittelalters“ gilt, mit dem ihn auch andere Charaktereigenschaften verbanden, verstarb nach 30jähriger Regierung am 5. April 1396. Er wurde in der von ihm erbauten Pilgrimskapelle des Salzburger Domes beigesetzt.

„Mit ihm hat das Erzstift Salzburg zweifellos den erfolgreichsten Fürsten des Spätmittelalters verloren, der mit einer kühnen und oft phantastischen Politik zwei Eigenschaften verband, die das Risiko verringerten, seine Tüchtigkeit als Heerführer und sein finanzielles Geschick. [...] Seine Regierung zeigt, wie viel gerade im geistlichen Staat von der Persönlichkeit des Fürsten abhing.“ (Hans Wagner).

Literatura / Literatur

Klein – Wagner (1952), Pagitz 1972, Klein (1972–1973), Dopsch 1981–1983, Wagner 1981, Kramml 1998, Kramml 1998a, Dopsch 2001, Dopsch 2001a, Ortner 2001.

VRATISLAVSKÉ BISKUPSTVÍ V ÉŘE SVÉHO ZLATÉHO VĚKU A SLEZSKÝCH MADON NA LVU DAS BRESLAUER BISTUM IN DER ÄRA SEINES GOLDENEN ZEITALTERS UND DER SCHLESISCHEN LÖWENMADONNEN

Martin Čapský

Ustavení vratislavského biskupství bylo úzce provázáno s konstituováním hnězdenské arcidiecéze po roce 1000. I když dnes historici váhají s vyřčením konečného soudu, zda můžeme ho-vořit o pouhém formálním nebo přímo o faktickém založení, nejpozději v druhé polovině 11. století již vratislavský ordinář vykonával svoji činnost. Na rozdíl od hnězdenského metropolity, jehož působení bylo v období vrcholného a pozdního středověku úzce provázáno s politikou polského panovnického dvora, však vratislavský biskup vystupoval v odlišném politicko-mocenském prostředí. Díky mocenské expanzi českého království završené smlouvami mezi českým a polským králem v roce 1335 byl prostor slezských knížectví, zhruba odpovídající správnímu rámci vratislavské církevní provincie, začleněn do sféry vlivu českého panovníka. Sňatek římského a českého krále Karla IV. s Annou Svídnickou, dědičkou svídnického a javorského knížectví, v roce 1353 pak definitivně zcelil slezské Poodří pod svrchovanou mocí českého vladaře, resp. jak zdůrazňoval státoprávní koncept prosazený v roce 1348 Karlem IV., pod svrchovaností Koruny české (Čechy, Morava, Slezsko a Lužice). Vratislavští biskupové se tak na rozdíl od svého primase museli vyrovnávat s politickými plány českých králů a současně vstupovat do politických jednání i v rámci mocenského prostoru samotného Slezska – rozdrobeného ve 14. století na řadu menších knížectví. Některé z těchto zemí podléhaly přímo Koruně, v dalších se u moci udržela rodová, zejména piastovská knížata.

Postavení vratislavských ordinářů v prostředí slezských knížectví se odvíjelo od úspěchů emancipačních snah správců diecéze v druhé polovině 13. století završených za biskupa Jindřicha z Vrbna (1302–1319). Jindřich dokázal udržet biskupské pravomoci nad částí vratislavského knížectví (tzv. otmuchovskou kastelání) a spolu s ní prosadil i nárok držitelů biskupského úřadu na užívání knížecího titulu. Takto zformované knížectví představovalo nejen stabilní majetkovou základnu zdejších ordinářů, ale také obvyklé útočiště, na jehož půdě se biskupové spolu s kapitulou uchýlovali ve svých sporech se světskou mocí. Až do husitských válek byl hlavním rezidenčním sídlem země hrad Otmuchov, ale stále větší váhu na sebe strhávala dolnoslezská Nisa, jejíž jméno přejala i celé zdejší knížectví.

Správním centrem biskupství přitom zůstávala ostrovní enkláva zv. Tumský ostrov na řece Odře – v těsné blízkosti hradeb Vratislavi. Sousedství zeměpanského města těšického se podpoře

Die Errichtung des Bistums Breslau war eng mit der Konstituierung der Gnesener Erzdiözese nach dem Jahre 1000 verknüpft. Auch wenn die Historiker heute zögern, ein endgültiges Urteil darüber auszusprechen, ob wir von einer bloß formalen oder direkt von einer faktischen Gründung sprechen können, schon spätestens in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts übte der Breslauer Ordinarius seine Tätigkeit aus. Im Unterschied zum Gnesener Metropolit, dessen Wirken in der Epoche des Hoch- und Spätmittelalters eng mit der Politik des polnischen Herrscherhofes verbunden war, trat aber der Breslauer Bischof in einem abweichenden machtpolitischen Umfeld auf. Dank der Machtexpansion des böhmischen Königreichs, gekrönt von Verträgen zwischen dem böhmischen und polnischen König im Jahre 1335, wurde der grob dem Verwaltungsrahmen der Breslauer Kirchenprovinz entsprechende Raum der schlesischen Fürstentümer in die Einflussosphäre des böhmischen Herrschers eingegliedert. Die Vermählung des römischen und böhmischen Königs Karls IV. mit Anna von Schweidnitz, Erbin des Herzogtums Schweidnitz-Jauer brachte den schlesischen Oderraum dann definitiv unter die oberhoheitliche Macht des böhmischen Herrschers, beziehungsweise, wie es das 1348 von Karl IV. durchgesetzte staatsrechtliche Konzept betonte, unter die Oberhoheit der Böhmisches Krone (Böhmen, Mähren, Schlesien und Lausitz). Das Bistum Breslau musste im Unterschied zu seinem Primas mit den politischen Plänen der böhmischen Könige einen Ausgleich suchen und gleichzeitig im Rahmen des Machtraums des im 14. Jahrhundert in eine Reihe kleinerer Fürstentümer zerstückelten Schlesiens selbst in die politischen Verhandlungen eintreten. Einige dieser Länder unterstanden direkt der Krone, in anderen hielten sich weitere, besonders piastische Fürstengeschlechter an der Macht.

Die Stellung der Breslauer Ordinarien im Umfeld der schlesischen Fürstentümer entwickelte sich aus den unter Bischof Heinrich von Würben (1302–1319) von Erfolg gekrönten Emanzipationsbemühungen der Diözesanverwalter in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Heinrich gelang es, die bischöfliche Befugnis über einen Teil des Breslauer Fürstentums zu erhalten, die sog. Ottmachauer Kastellanei, und mit ihr setzte er auch den Anspruch der Inhaber des Bischofsamtes auf die Verwendung des Fürstentitels durch. Das so geformte Fürstentum stellte nicht nur ein stabiles Vermögensfundament der hiesigen Ordinare dar, sondern auch die übliche Zufluchtstätte, auf deren Boden sich die Bischöfe mit dem Kapitel in ihren Streitereien mit der weltlichen Macht begeben konnten. Bis in die hussitischen Kriege war der Hauptresidenz-sitz im Lande die Burg Ottmachau, aber ein ständig größeres Gewicht riss das niederschlesische Neissa an sich, dessen Name auch das ganze

vratislavských knížat a později i jejich nástupců – českých panovníků – vyvolávalo latentní napětí. Obě instituce žárlivě střežily své výsady. Městská rada odmítala zásahy církevních soudů ve světských záležitostech (např. při zadržení církevních platů) a biskupství prosazovalo široce pojímanou imunitu statků i osob příslušejících k církvi nebo k jejím poddaným. Jednoznačně vymezení majetkových a kompetenčních práv však v praxi nebylo možné. Uvnitř městských hradeb působila řada církevních institucí a svá práva zde mělo i biskupství. Enkláva na Tumském ostrově s katedrálou zasvěcenou svatému Janu Křtiteli byla současně odkázána na ekonomický kontakt s městem a část jejích statků ležela v příměstském prostoru, nad nímž si vratislavští radní udržovali svůj vliv. O drobné konflikty tak nebyla nouze a zdánlivě marginální záležitost mohla někdy vyústit až ve fatální konflikt. Ještě na konci vlády posledního z piastovských vratislavských knížat Jindřicha VI. (+ 1335) zástup složený z knížecích dvořanů, měšťanů a s podílem samotného zeměpána přešel most spojující město s Tumským ostrovem a pravobřežím řeky Odry, vylomil dveře do katedrály, dopustil se násilí na duchovních i služebnících kostela a vyplenil zdejší chrámy. Když rabování skončilo, zůstalo na místě několik mrtvých. Ambice oderské metropole se trvale srážely s představami držitelů biskupského stolce, na něž v průběhu 14. století usedlo několik osob s právním vzděláním získaným v Bologni či Montpellier.

Jejich éru považovanou někdy za zlatý věk středověkých dějin diecéze zahájil biskup Nanker pocházející z rytířského rodu se statky rozprostřenými kolem hornoslezské Bytomi. Blízký kontakt tohoto teritoria s Malopolskem přivedl mladého duchovního nejprve do Krakova a také do služeb polského krále Vladislava Lokýtky. Nanker v letech 1305–1307 navštěvoval univerzitu v Bologni, kde také získal právní vzdělání uplatňované při správě krakovské diecéze. V jejím čele stanul v roce 1320 a už pár měsíců po usednutí na biskupský stolec vydal nová synodální statuta o padesáti článcích. Vedle správních záležitostí inicioval přestavbu požárem zničené katedrály. Už v době svého krakovského pobytu prelát proslul svým asketismem a současně důrazem na důsledné naplňování litery kanonického práva. Snad i tato okolnost vedla polského krále k tomu, aby podpořil jeho odeslání na dlouhodobě uprázdněný vratislavský biskupský stolec. Biskupa, kterému se nechtělo opustit Krakov, nakonec k odchodu vyzval sám papež. I tak se kýžený přesun odehrál až po půl roce. V létě roku 1327 se už Nanker plně ujal svých pravomocí a záhy také vydal dvoje nová statuta (v rozmezí let 1327–1331) určená vratislavské diecézi. Uvolněnou kázeň kléru i šíření hereze mezi laiky biskup potíral i s pomocí povolaného inkvizitora Jana Schwenkfelda. Tresty dopadající na stoupence valdenství či svídnické bekyně zachytily i soudobé letopisy.

Činnost biskupa Nankera od samého počátku podvazovaly rozpory uvnitř biskupské kapituly ovládané frakcí, na jejímž čele stál kanovník a rádce knížete Jindřicha VI. (+ 1335) Mikuláš z Banceze. Byl to Mikuláš, který v době biskupské sedisvakance vykonával řadu administrativních pravomocí a svým postavením si byl natolik jistý, že neváhal povzbuzovat vratislavské měšťany proti papežem vyslanému výběřčímu svatopetrského haléře. S úspěchem

damalige Fürstentum übernahm. Das Verwaltungszentrum des Bistums blieb dabei die Enklave der sog. Dominsel in der Oder, in unmittelbarer Nähe zu den Wällen Breslaus. Die Nachbarschaft der sich der Unterstützung des Breslauer Fürstentums und später auch derer Nachfolger – der böhmischen Herrscher – erfreuenden, landesherrlichen Stadt rief immer wieder latente Spannungen hervor. Beide Institutionen hüteten eifersüchtig ihre Vorrechte. Der Stadtrat lehnte Eingriffe der kirchlichen Gerichte in weltlichen Angelegenheiten ab (zum Beispiel bei Vorenthaltung der kirchlichen Besoldungen) und das Bistum setzte eine breit aufgefasste Immunität der Güter durch, auch der der Kirche angehörigen oder der ihr untergebenen Personen. In der Praxis war eine eindeutige Abgrenzung der Besitz- und Kompetenzrechte jedoch nicht möglich. Innerhalb der Stadtmauern wirkten eine Reihe von kirchlichen Institutionen und auch das Bistum hatte hier seine Rechte. Die Enklave auf der Dominsel mit der Johannes dem Täufer gewidmeten Kathedrale war zugleich auf den ökonomischen Kontakt mit der Stadt angewiesen und ein Teil ihrer Güter lag im vorstädtischen Raum, über den der Breslauer Rat seinen Einfluss aufrecht erhielt. An kleinen Konflikten war kein Mangel und ein scheinbar marginaler Vorwand konnte manchmal in einen fatalen Konflikt münden. Noch am Ende der Regierung des letzten piastischen Herzogs Breslaus, Heinrichs VI. (+1335), überquerte ein aus Rittern des Hofes und Bürgern zusammengesetzter Haufen unter Beteiligung des Landesherrn selbst die Brücke, welche die Dominsel mit dem rechten Oderufer verbindet, brach die Tür zum Dom ein, beging Gewalt an den Geistlichen und Bediensteten der Kirche und plündert die hiesigen Kirchen aus. Als das Marodieren endete, blieben am Ort mehrere Tote zurück. Die Ambitionen der Odermetropole stießen permanent mit den Vorstellungen der Inhaber des Bischofsstuhls zusammen, auf den im Laufe des 14. Jahrhunderts einige Personen mit einer in Bologna oder Montpellier gewonnenen juristischen Ausbildung Platz nahmen.

Die manchmal für das goldene Zeitalter der mittelalterlichen Geschichte der Diözese gehaltene Ära leitete Bischof Nanker ein, der aus einer Ritterfamilie mit um das niederschlesische Beuthen ausgebreiteten Gütern stammte. Der enge Kontakt dieses Territoriums mit Kleinpolen führte den jungen Geistlichen zuerst nach Krakau sowie in den Dienst des polnischen Königs Władysław Ellenlang (Łokietek). Nanker besuchte in den Jahren 1305–1307 die Universität in Bologna, wo er auch die bei der Verwaltung der Krakauer Diözese angewandte juristische Ausbildung erwarb. An die Spitze trat er 1320 und schon ein paar Monate nach der Besteigung des Bischofsstuhles gab er neue Synodialstatuten mit fünfzig Artikeln heraus. Neben Verwaltungsangelegenheiten initiierte er den Umbau des durch einen Brand zerstörten Doms. Schon in der Zeit seines Krakauer Aufenthalts wurde der Prälat durch seine Askese und den gleichzeitigen Nachdruck auf die bis auf den Buchstaben konsequente Erfüllung des kanonischen Rechts berühmt. Vielleicht führte auch dieser Umstand den polnischen König dazu, seine Absendung auf den lange vakanten Breslauer Bischofsstuhl zu unterstützen. Den Bischof, der Krakau nicht verlassen mochte, rief schließlich auch der Papst zum Abgang auf. Auch so spielte sich der erwünschte Transfer erst nach einem halben Jahr ab. Im Sommer 1327 hatte Nanker seine Kompetenzen schon voll übernommen und bald gab er auch zwei neue, für die Breslauer Diözese bestimmte Statuten (im Zeitabschnitt zwischen 1327–1331) heraus. Die gelockerte Zucht des

dokonce čelil své obžalobě před papežským soudem v Avignonu. Udělené církevní tresty byly z jeho hlavy záhy sneseny a Mikuláš z Bancze se vrátil do Vratislavi. Svůj podíl na očištění vratislavského kanovníka měl zřejmě i český král Jan Lucemburský, který se po smrti Jindřicha VI. ujal vlády v knížectví. Český panovník se přitom dlouho snažil stát nad spornými stranami a působit spíše jako arbitr. S Nankerem se dostal do přímého konfliktu až díky sporu o pohraniční hrad Milíč – strategickou pevnost kontrolující jednu z důležitých cest směřujících do Polska. Když mu biskup odmítl hrad postoupit, král jej dobyl a obsadil svojí posádkou. Podle díkce mladšího pramene pak biskup panovníka v přítomnosti jeho dvora exkomunikoval a uchýlil i s částí kapituly na půdu niského knížectví. Ve sporech mezi světskou a církevní autoritou to však byl biskup, který tahal za pomyslný kratší konec, a na vyhlášenou exkomunikaci většina církevních institucí nebrala zřetel. Podle papežem vyslaného inkvizitora se v diecézi rozmáhala kacířství. Inkvizitor z řad komunity svídnických dominikánů neváhal za viníka označit vratislavskou městskou radu. Nepomohl ani nově vynesení interdiktu. Biskup ztrácel autoritu a inkvizitor byl dokonce z návodu některých radních zavražděn. Asketický ordinář prochladi, když o Pašijovém týdnu obešel bos všechny niské kostely. V dubnu roku 1341 biskup Nanker zemřel. Kapitula zvolila v nečekaně krátkém čase rodáka z brežského knížectví Přeclava z Pohořelé (1341–1376), který sice ještě neměl kněžské svěcení, ale pobyt v Bologni jej uchránil od zatažení do nedávných sporů. Byl to právě nový biskup, který s Janovým synem Karlem dohodl kontury vzájemného kompromisu.

Milíč se vrátil mezi biskupské majetky, ale měl být přístupný českému vojsku. Český král byl uznán za ochránce biskupství a jeho statků, ale ordinář nebyl nucen skládat lenní slib jako ostatní slezská knížata. Vratislavští radní se museli pokorit před biskupem a žádat o odpuštění viny za útoky proti biskupství i vraždu dominikánského inkvizitora. Přeclav pak po gestu veřejného pokání sňal z města interdiktu. Vytržbené právní myšlení záhy vratislavského biskupa přivedlo mezi spolupracovníky Karla IV., který se po otcově smrti v roce 1346 stal českým panovníkem a záhy si upevnil i své postavení coby nositele koruny římského krále. Připomeňme jen, že za svého blízkého spolupracovníka přijal i pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic, jehož právní myšlení nalezlo otisk v řadě Karlem iniciovaných dokumentů. Vratislavský ordinář, záhy jmenovaný královským kancléřem, se například podílel na ustavení litomyšlského biskupství, které tvořilo nezbytný článek plného konstituování pražské arcidiecéze. Společným neúspěchem naopak skončily snahy o vynětí vratislavské diecéze ze struktur hnězdenského arcibiskupství a její podřízení českému metropolitovi. Polská diplomacie dokázala podobné snahy úspěšně blokovat. Ani opakované apely lucemburských vyslanců na papežském dvoře v Avignonu nevedly ke kýženému cíli.

Přeclav z Pohořelé stabilizoval správu diecéze i biskupských statků. Z jeho iniciativy byl sestaven nejstarší kopiář biskupských majetků nazývaný *Liber Niger*. V polovině šedesátých let biskup prodal kdysi tak sporný hrad Milíč olešnickým knížatům, neboť jeho vydržování zbytečně zatěžovalo biskupskou pokladnu. Z celého zboží si ponechal pouze několik vesnic. Posílení biskupských

Klerus und die Verbreitung der Häresie unter den Laien bekämpfte der Bischof auch mit der Hilfe des berufenen Inquisitors Johann Schwenkfeld. Die auf die Waldenser oder Schweidnitzer Beginen niedergehenden Strafen hielten auch die zeitgenössischen Chroniken fest.

Die Tätigkeit des Bischofs Nanker unterband von Anfang an Widerspruch innerhalb des von Fraktionen beherrschten Domkapitels, an dessen Spitze Nikolaus von Banz, Kanoniker und Ratgeber Herzog Heinrichs VI. (+ 1335), stand. Es war Nikolaus, der in der Zeit der bischöflichen Sedisvakanz eine Reihe von administrativen Befugnissen ausübte und sich seiner Stellung derartig sicher war, dass er nicht zögerte, die Breslauer Bürger gegen den vom Papst gesandten Einnehmer des Peterspfennigs anzuspornen. Erfolgreich trotzte er sogar seiner Anklage vor dem päpstlichen Gericht in Avignon. Die erteilten Kirchenstrafen wurden bald von seinem Haupt genommen und Nikolaus von Banz kehrte nach Breslau zurück. Seinen Anteil an der Reinwaschung des Breslauer Kanonikers hatte offensichtlich auch der böhmische König Johann von Luxemburg, der nach dem Tod Heinrichs VI. die Herrschaft im Herzogtum übernommen hatte. Der böhmische Herrscher bemühte sich dabei, über den streitenden Parteien zu stehen und eher als Schiedsrichter zu wirken. Mit Nanker geriet er erst wegen des Streites um die einen der wichtigsten Wege in Richtung Polen kontrollierende Grenzburg Militsch in direkten Konflikt. Als der Bischof ablehnte, ihm die Burg abzutreten, nahm der König sie ein und belegte sie mit seiner Besatzung. Nach der Diktion jüngerer Quellen exkommunizierte der Bischof dann den Herrscher in Anwesenheit seines Hofes und suchte mit einem Teil des Kapitels auf dem Boden des Fürstentums Neisse Zuflucht. In den Streitereien zwischen der weltlichen und kirchlichen Autorität war es jedoch der Bischof, der den Kürzeren zog, und die Mehrheit der kirchlichen Institutionen haben die ausgerufene Exkommunikation nicht beachtet. Dem vom Papst gesandten Inquisitor zufolge verbreitete sich die Ketzerei in der Diözese. Der Inquisitor aus den Reihen der Kommunität der Schweidnitzer Dominikaner zögerte nicht, den Breslauer Stadtrat als Schuldigen zu bezeichnen. Nicht einmal ein erneut verhängtes Interdikt half. Der Bischof verlor an Autorität und der Inquisitor wurde auf Anstiften einiger Ratsherren ermordet. Der asketische Ordinarius verkühlte sich, als er in der Karwoche barfuß alle niederen Kirchen durchlief. Im April des Jahres 1341 starb Bischof Nanker. Das Kapitel wählte in unerwartet kurzer Zeit einen Landsmann aus dem Herzogtum Brieg, Preczlaw von Pogarell (1341–1376), der zwar noch nicht über die Priesterweihe verfügte, aber ein Aufenthalt in Bologna hatte ihn vor einer Verwicklung in die jüngsten Streitereien bewahrt. Es war gerade der neue Bischof, der mit Johanns Sohn Karl die Konturen eines Kompromisses vereinbarte.

Militsch kehrte unter die bischöflichen Besitzungen zurück, sollte aber dem böhmischen Heer zugänglich sein. Der böhmische König wurde als Schutzherr des Bistums und seiner Güter anerkannt, aber der Ordinarius war nicht wie die übrigen schlesischen Fürsten gezwungen, ein Lehngelöbnis abzulegen. Die Breslauer Ratsherren mussten sich vor dem Bischof demütigen und um Vergebung ihrer Schuld für die Angriffe gegen das Bistum und den Mord an dem dominikanischen Inquisitor bitten. Nach der Geste der öffentlichen Buße hob Preczlaw dann das Interdikt über der Stadt auf. Das geschliffene Rechtsdenken führte den Breslauer Bischof bald unter die Mitarbeiter Karls IV., der nach dem Tode des Vaters 1346 böhmischer Herrscher geworden war und

financí se projevilo i zakoupením městečka Grotkova s okolím, jež leželo na půli cesty mezi Vratislaví a Nisou, a biskupský dvůr zde mohl najít zázemí při svých cestách. Grotkovský vikpild byl součástí břežského (a tedy lenního) knížectví, a tak po jeho zakoupení musel biskup složit králi obvyklý knížecí hold. I v tomto směru se patrně projevila Přeclavova právní obratnost při úpravě vztahů k českému králi. Do budoucna se právě hold z grotkovského „knížectví“ stal nejviditelnější známkou loajality biskupů vůči novému vladaři. Samotné nízké knížectví si přitom udrželo svoji specifickou výlučnost.

Za biskupa Přeclava se již nesečkáváme s tak rozvinutým pronásledováním valdenství, jehož stoupenci se po procesech ze třicátých let stáhli více do ústraní, ale do diecéze se z říše přesunuly zástupy flagelantů. Biskup zprvu vůči bičujícím se kajícím vystupoval shovívavě. Když se však začaly množit zprávy o překračování hranic pravověří, nechal jednoho z vůdců popraviti a další činnosti těchto skupin zamezil. Zatímco o správních krocích vratislavského ordináře jsme informováni poměrně podrobně, o jeho osobním hodnotovém světě můžeme jen spekulovat. Vedle podpory rodových fundací se zasloužil o pokračování stavby vratislavské katedrály a navázal tak na svého předchůdce v úřadu Nankera. Biskup se zasloužil o zvelebení inventáře svého kostela, výzdobu oltářů i pořízení nových liturgických rouch. Patrně nejosobnější fundací představovalo založení a v roce 1361 vysvěcení kaple Panny Marie při katedrále, pro niž se ujalo označení Malý chór. Přeclav z Pohořelé zde na podporu úcty k Matce Boží ustavil sbor 12 mansionářů, kteří měli každý den zpívat mariánské officium. V této kapli si také biskup přál být pohřben. Stalo tak v době předpokládaného rozšíření slezských Madon na lvu.

Po smrti Přeclava z Pohořelé v noci na 6. dubna 1376 se rozhořel nový spor o obsazení stolce vratislavského biskupství. Kapitula nerespektovala přání císaře Karla IV., aby na stolec usedl olomoucký biskup a příslušník protohumanistického okruhu pražského dvora Jan ze Středy, a zvolila Dětřicha z Klatov. I s jeho volbou by se císař smířil. V nově vypuknuvším papežském schismatu se však Dětřich postavil na stranu avignonského papeže a tím si uzavřel cestu do čela diecéze. Hnězdenský arcibiskup stejně jako pražský metropolita uznávali svoji obedienci papeži v Římě. Důležitý krok k obsazení biskupství byl učiněn až v lednu roku 1380, když kapitula vedená kanovníkem z rodu břežsko-lehnických knížat Jindřichem Lehnickým zvolila novým provinciálem jeho bratra Václava Lehnického, v té době biskupa lubušského. Volba proti vůli Václava IV. se časově slila s vypuknutím tzv. pivní války mezi Vratislaví a biskupstvím. Záminkou se stalo zadržení soudků se svídnickým pivem, který další z knížecích bratrů z Lehnice poslal coby dárek svému sourozenci do kapituly. Městská rada dala pivo zkonfiskovat a vzápětí musela čelit vynesnému interdikt. Václav IV. postupoval v intencích politiky svého otce a ve sporu podpořil městskou obec. Opět došlo k vyplnění Tumského ostrova a biskup s kapitulou, stejně jako celý rod lehnicko-břežských knížat, se museli sklonit před královskou mocí. Václav Lehnický si však biskupský úřad zachoval a udržel si jej až do své abdikace v roce 1417. Konrád z Olešnice, další ordinář s právním vzděláním, tentokrát z Montpellier, napřel svoji

bald auch seine Stellung als Träger der Krone des römischen Königs festigte. Erinnert sei nur, dass er als seinen engen Mitarbeiter auch den Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz aufnahm, dessen Rechtsdenken in einer Reihe durch Karl initiierten Dokumenten Niederschlag fand. Der Breslauer Ordinarius, bald zum königlichen Kanzler ernannt, beteiligte sich zum Beispiel an der Errichtung des Bistums Leitomischl, das ein unerlässliches Glied einer vollständigen Konstituierung der Prager Erzdiözese bildete. Mit einem gemeinsamen Misserfolg endeten dagegen die Bemühungen, die Breslauer Diözese aus der Struktur des Gnesener Erzbistums zu lösen und es dem böhmischen Metropoliten unterzuordnen. Der polnischen Diplomatie gelang es, ähnliche Bestrebungen erfolgreich zu blockieren. Auch die wiederholten Appelle der luxemburgischen Gesandten am päpstlichen Hof in Avignon führten nicht zu dem ersehnten Ziel.

Preczlaw von Pogarell stabilisierte die Verwaltung der Diözese und der bischöflichen Güter. Auf seine Initiative wurde das *Liber Niger* genannte älteste Kopialbuch der bischöflichen Besitzungen zusammengestellt. In der Mitte der sechziger Jahre verkaufte der Bischof die einst so umstrittene Burg Militsch den Herzögen von Oels, denn ihre Unterhaltung belastete unnötigerweise den bischöflichen Schatz. Aus dem gesamten Besitz behielt er nur einige Dörfer. Die Stärkung der bischöflichen Finanzen zeigte sich auch beim Kauf der Stadt Grottkau mit Umgebung, die auf der Hälfte des Weges zwischen Breslau und Neisse lag, und der Bischofshof konnte hier bei seinen Reisen eine Basis finden. Das Grottkauer Weichbild war Bestandteil des Brieger Lehnsherzogtums und der Bischof musste so nach seinem Kauf dem König die übliche fürstliche Huldigung darbringen. Auch in dieser Richtung zeigt sich offensichtlich die juristische Geschicklichkeit Preczlaws bei der Regelung der Beziehungen zum böhmischen König. In der Zukunft wurde gerade die Huldigung des Grottkauer „Herzogtums“ zum sichtbarsten Zeichen der Loyalität der Bischöfe gegenüber dem neuen Herrscher. Das Fürstentum Neisse selbst behielt dabei seine spezifische Exklusivität.

Unter Bischof Preczlaw begegnen wir nicht mehr einer so entwickelten Verfolgung des Waldensertums, dessen Vertreter sich nach den Prozessen der dreißiger Jahre in die Verborgenheit zurückzogen, aber aus dem Reich wälzten sich Scharen von Flagellanten in die Diözese. Der Bischof trat gegenüber den Geißlern und Büssern anfänglich nachsichtig auf. Als sich jedoch die Nachrichten über das Überschreiten der Grenzen der Rechtgläubigkeit zu mehren begannen, ließ er einen der Führer hinrichten und verhinderte weitere Tätigkeiten dieser Gruppen. Während wir über die Rechtsschritte des Breslauer Ordinarius relativ ausführlich informiert sind, können wir über seine persönliche Wertewelt nur spekulieren. Neben der Unterstützung der Familienstiftungen machte er sich um die Fortsetzung des Baus des Breslauer Doms verdient und knüpfte so an seinen Amtsvorgänger Nanker an. Er machte sich auch um die Verbesserung des Inventars seiner Kirche, der Ausschmückung der Altäre und der Anschaffung neuer liturgischer Gewänder verdient. Die offensichtlich persönlichste Stiftung stellte die Gründung und 1361 die Einweihung der Marienkapelle am Dom dar, für die die Bezeichnung Kleinchor Eingang fand. Preczlaw von Pogarell konstituierte hier zur Förderung der Verehrung der Gottesmutter einen Chor von 12 Mansionären, die jeden Tag das Marienoffizium singen sollten. In dieser Kapelle

aktivitu ke správě diecéze, současně se však stále častěji objevoval v čele formujícího se spolku slezských knížat. Rodový knížecí titul a váha biskupského úřadu jej tak stavěla do čela integračních snah pozdně středověkého slezského prostoru. Proměny však nezůstávaly omezeny pouze na politické pole. Mezi duchovními proudy pronikajícími do diecéze konce 14. století si velkou oblibu získávaly uplatňované prvky nové zbožnosti, o jejichž šíření se staraly augustiniánské kláštery následující roudnickou reformu. Také v řadě farních knihoven větších městských center bychom našli traktáty ovlivněné myšlenkami Matěje z Janova nebo podobně smýšlejícím okruhem vzdělanců zformovaným při obnově krakovském vysokém učení. Jestliže si až do přelomu 14. a 15. století uchovalo vratislavské prostředí silné vazby k duchovním proudům rezonujícím v celém středoevropském prostoru, nástup Husova učení a postavení „hraniční diecéze“ v době husitských válek znemožnily komunikaci vratislavských duchovních s českým prostředím a současně posílily odtažitý vztah vratislavských provinciálů vůči hnězdenským metropolitům. To už je však kapitola související s érou zobrazování „Madon na lvu“ jen okrajově.

Zpracováno v rámci grantu SGS/19/2013.

wünschte der Bischof auch begraben zu sein. Dies geschah in der angenommenen Zeit der Verbreitung der schlesischen Löwenmadonnen.

Nach dem Tod von Preczlaw von Pogarell in der Nacht auf den 6. April 1376 entbrannte ein neuer Streit über die Besetzung des Breslauer Bischofsstuhls. Das Kapitel respektierte nicht den Wunsch Kaiser Karls IV., den Olmützer Bischof und Angehörigen des protohumanistischen Kreises des Prager Hofes, Johann von Neumarkt, auf den Stuhl zu setzen, und wählte Dietrich von Klattau. Auch mit seiner Wahl hätte sich der Kaiser versöhnt. Im neu ausgebrochenen päpstlichen Schisma stellte sich Dietrich jedoch auf die Seite des Papstes in Avignon und versperrte damit den Weg in die ganze Diözese. Der Gnesener Erzbischof genauso wie der Prager Metropolit erkannten ihre Obedienz gegenüber dem Papst in Rom an. Ein wichtiger Schritt zur Besetzung des Bistums wurde erst im Januar 1380 getätigt, als das von dem Kanoniker Herzog Heinrich von Liegnitz aus dem Geschlecht der Liegnitz-Brieg geleitete Kapitel seinen Bruder Wenzel von Liegnitz, zu dieser Zeit Bischof von Lebus, zum neuen Provinzial wählte. Die Wahl gegen den Willen Wenzels IV. fiel zeitlich mit dem Ausbruch des so genannten Bierkrieges zwischen Breslau und dem Bistum zusammen. Vorwand wurde das Anhalten einer Ladung von Fässern mit Schweidnitzer Bier, die ein weiterer der herzoglichen Brüder von Liegnitz als Geschenk seinem Bruder ins Kapitel geschickt hatte. Der Stadtrat ließ das Bier beschlagnahmen und musste unmittelbar darauf einem verhängten Interdikt standhalten. Wenzel IV. agierte gemäß den Intentionen der Politik seines Vaters und unterstützte im Streit die städtische Gemeinde. Wieder kam es zu einer Plünderung der Dominsel und der Bischof mit dem Kapitel, genauso wie das ganze Geschlecht der Herzöge von Liegnitz-Brieg, mussten sich der königlichen Macht beugen. Wenzel von Liegnitz hielt sich jedoch im Bischofsamt und behielt es bis zu seiner Abdankung im Jahre 1417. Konrad von Oels, ein weiterer Ordinarius mit juristischer Ausbildung, diesmal von Montepellier, setzte seine Aktivität zur Verwaltung der Diözese ein, gleichzeitig tauchte er immer häufiger an der Spitze des sich formierenden Bundes schlesischer Herzöge auf. Der ererbte Herzogstitel und das Gewicht des Bischofsamtes stellten ihn an die Spitze der Integrationsbemühungen des spätmittelalterlichen, schlesischen Raums. Die Veränderungen blieben aber nicht nur auf das politische Feld beschränkt. Zwischen den zum Ende des 14. Jahrhunderts in die Diözese eindringenden geistigen Strömungen gewannen die praktizierten Elemente einer neuen Frömmigkeit große Beliebtheit, um deren Verbreitung sich die der Raudnitzer Reform folgenden Augustinerklöster sorgten. Auch in einer Reihe von Pfarrbibliotheken größerer städtischer Zentren können wir Traktate finden, die durch die Gedanken des Matthias von Janov oder durch einen ähnlich denkenden, bei der Erneuerung der Krakauer Hochschule geformten Kreis beeinflusst sind. Hatte sich das Breslauer Milieu bis zur Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert starke Bindungen zu im ganzen mitteleuropäischen Raum mitschwingenden, geistigen Strömungen erhalten, verhinderten das Auftreten von Hus Lehre und die Stellung der „Grenzdiözese“ in Zeiten der Hussitenkriege eine Kommunikation der Breslauer Geistlichen mit dem böhmischen Umfeld und stärkten gleichzeitig die abstrakten Beziehungen der Breslauer Provinzialen gegenüber den Gnesener Metropolitane. Das ist jedoch ein mit der Ära der Darstellung von Löwenmadonnen nur noch am Rande zusammenhängendes Kapitel.

Erarbeitet im Rahmen des geförderten Forschungsprojektes SGS/19/2013.

Literatura / Literatur

Silnicki 1953, Dola 1996, Barciak 2000, Mandziuk 2004, Mrozowicz 2004, Wójcik 2006, Bobková 2009, Holá 2009, Hledíková 2010, Čapský 2012.

GOTICKÉ MADONY NA LVU KLIKATÉ CESTY POZNÁNÍ GOTISCHE MADONNEN AUF DEM LÖWEN – LÖWENMADONNEN IM ZICK-ZACK ZUR ERKENNTNIS

Ivo Hlobil

Madony na lvu exkluzivně ztělesnily vroucí uctívání Matky Boží ve vrcholném a pozdním středověku. Ve srovnání s mnohem rozšířenějším zobrazováním Madony na půlměsíci se jich zachovalo velmi málo. Až do poloviny 14. století se vyskytují pouze ojediněle na širokém teritoriu tehdejší Evropy, nejčastěji v skulptivním provedení, kamenné, dřevěné, slonovinové, výjimečně v knižní malbě. Navzájem se liší, příbuzné jsou pouze ikonograficky. Typologicky je lze rozdělit do několika skupin.

TRŮNÍCÍ MADONY SE LVEM A BAZILIŠKEM (DRAKEM)

Zpočátku převažují trůnící Madony se lvem a baziliškem. Patří k nim Madona katedrály v katalánské Solsuně (kolem 1100), import z Francie,¹ slonovinová Madona v hamburském Kunst- und Gewerbe Museum, kolem 1210–1230 (kat. č. 1), kamenné reliéfy Madony z řádového kostela německých rytířů v Lublani (kolem 1265–1270, Narodna galerija, Ljubljana), v klášterním kostele v Seckau (kolem 1295–1300)² a také jako vzácná vyobrazení v anglické knižní malbě – Madona lactans v *Žaltáři z Amesbury* (polovina 13. století) nebo Madona v *Žaltáři Roberta de Lisle* (před 1300).³ Na závěr se sem přiřazuje ovšem už stojící kamenná tzv. Mramorová Madona se lvem a drakem v dómě v Magdeburku (kolem 1235–1240). Podle Lilli Burgerové zde na lvu a draku původně nestála Madona *Eleusa* jako dnes, nýbrž Maria ze Zvěstování (*Verkündigungsmaria*).⁴ Madony se lvy a bazilišky symbolizují vítězství Krista, přenesené Panny Marie, nad ďáblem. Odkazují na Žalm 91,13 „Po lvu a bazilišku šlapat budeš“ („*Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*“). Význam lva je ve středověku dvojnásobný, podle kontextu symbolizuje dobro i zlo.⁵ Zakousnutý do draka na hamburské slonovinové Madonce má pozitivní význam.⁶

TRŮNÍCÍ MADONY SE LVY

Snad vůbec nejstarší Trůnící Madonu dole s malým lvem ukazuje slonovinový diptych Klanění tří králů v Bavorské státní knihovně v Mnichově z konce 11. století.⁷ Z roku 1199 je epigraficky datovaná dřevorezba *Sedes sapientiae* v Bode Museum v Berlíně, původem z Borgo San Sepolcro ve střední Itálii, provázená dvěma lvíčky.⁸ Kolem roku 1200 vznikla kamenná Madona

Die Löwenmadonnen verkörperten exklusiv die wachsende Verehrung der Muttergottes im hohen und späten Mittelalter. Im Vergleich mit der viel verbreiteteren Darstellung der Muttergottes auf der Mondsichel (in der tschechischen, kunsthistorischen Literatur als „*Assumpta*“ bezeichnet) haben sich ihrer nur wenige erhalten. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts tauchen sie nur vereinzelt auf dem weiten Gebiet des damaligen Europas auf, am häufigsten in der Ausführung als Skulptur in Stein, Holz und Elfenbein, ausnahmsweise in der Buchmalerei. Untereinander unterscheiden sie sich, nur ikonographisch sind sie verwandt. Typologisch lassen sie sich in mehrere Gruppen unterteilen.

THRONENDE MADONNEN MIT LÖWEN UND DRACHEN (BASILISKEN)

Anfangs überwiegen die thronenden Madonnen mit Löwen und Basilisken. Zu ihnen gehört die Madonna der Kathedrale im katalanischen Solsona, ein Import aus Frankreich,¹ die Elfenbeinmadonna aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, um 1210–1230 (Kat. Nr. 1), das steinerne Relief einer Madonna aus der Deutschordenskirche in Laibach / Ljubljana (um 1265–1270, Narodna galerija, Ljubljana) und in der Stiftskirche Seckau (um 1295–1300)² sowie auch die Maria lactans im *Amesbury Psalter* (Mitte 13. Jahrhundert) und die Madonna im *Psalterium von Robert de Lisle* (vor 1300) als seltenes Motiv in der englischen Buchmalerei.³ Zu ihnen gesellt sich die allerdings schon stehende Marmormadonna mit Löwen und Drachen im Magdeburger Dom (um 1235–1240). Nach Lilli Burger stand hier nicht ursprünglich wie heute eine *Eleusa* („*Barmherzige*“), sondern eine Verkündigungsmaria auf dem Löwen und Drachen.⁴ Diese Madonnen symbolisieren den Sieg Christi und in Übertragung auch den Sieg Marias über den Teufel. Sie verweisen auf den Psalm 91, 13 „*Auf Nattern und Basilisken wirst du wandeln, und zertreten Löwen und Drachen*“ („*Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*“). Die Bedeutung des Löwen im Mittelalter ist zweideutig, er symbolisiert je nach Kontext das Gute oder das Böse.⁵ Der den Drachen beißende Löwe der Hamburger Elfenbeinmadonna hat eine positive Bedeutung.⁶

THRONENDE MADONNEN MIT LÖWEN

Die vielleicht älteste Thronende Muttergottes mit einem kleinen Löwen unten zeigt das Elfenbeindiptychon mit der Anbetung der Drei Könige in der Bayerischen Staatsbibliothek München vom Ende des



1



2

1
 Maria na lvu, tympanon kostela Panny Marie Sněžné v Praze / Maria auf dem Löwen, Tympanon der Karmeliter-Klosterkirche Maria Schnee in Prag.

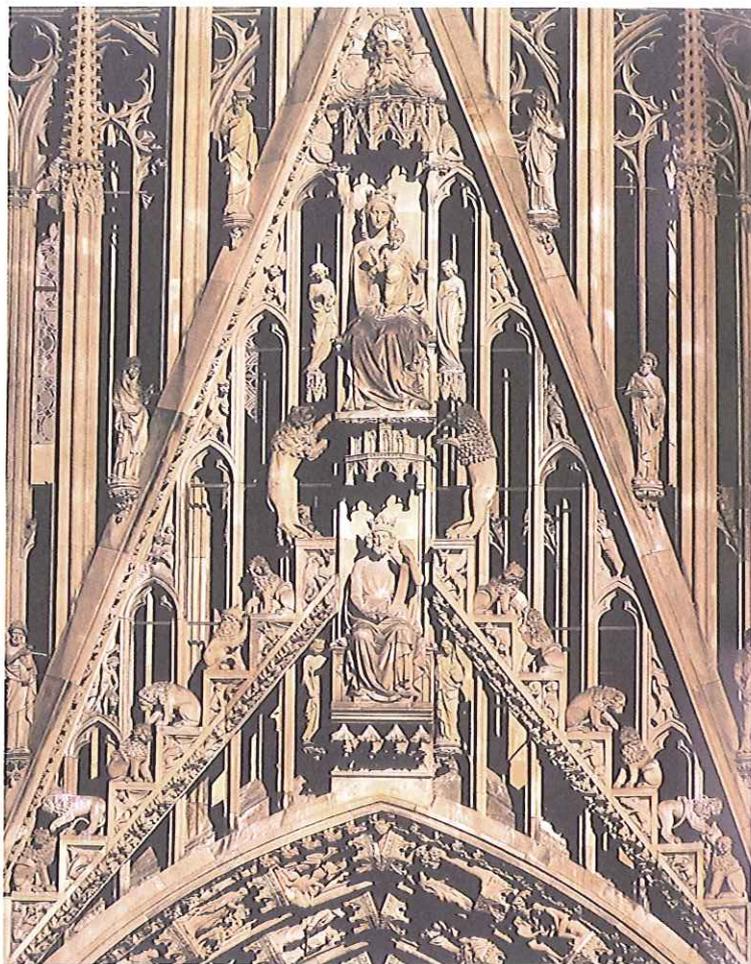
2
 Madona na lvu, Ilbenstadt bei Friedberg, klášterní kostel premonstrátů / Löwenmadonna, Klosterkirche der Prämonstratenser in Ilbenstadt bei Friedberg.

3
 Katedrála ve Štrasburku, západní fasáda / Münster zu Straßburg, Westfassade.

s korunovaným Ježíškem (*Nikopoia*) a pod nohama s malým stylizovaným lvem v St. Maria im Kapitol v Kolíně nad Rýnem. Původně se nacházela v exteriéru kostela a je značně poškozená.⁹ Jednoho lvíčka má u své levé nohy pod Ježíškem i mnohem pozdější dřevěná Trůnící Madona v slovinském Šempeteru (kolem 1330).¹⁰ Výjimečně tři lvy ukazuje jedna z klenebních konzol, původně asi s Madonou, ve vídeňském Svatoštěpánském dómu (kolem 1320–1330).¹¹ Trůnící Madona zobrazená na o málo pozdějším svorníku z kláštera premonstrátů v jihomoravských Dolních Kounicích skrývá pod soklem masku v podobě lví hlavy (kat. č. 2). V klášterním kostele premonstrátů v Ilbenstadtu u Friedbergu (severně od Frankfurtu nad Mohanem) se nachází monumentální skulptura Madony sedící na velkém lvu (kolem 1300),¹² na lvu sedí rovněž Maria ve výjevu Korunování na tympanonu z klášterního kostela karmelitánů Panny Marie Sněžné v Praze, dnes Národní galerie v Praze (kolem 1346).¹³ Nejmladší zjištěná trůnící Madona dole se lvem ozdobila pečeť kláštera premonstrátů v Kaiserslauternu (kat. č. 3).

Lev platil od antiky za symbol spravedlnosti. Spravedlnost Krista Soudce anticipoval starozákonní král Šalomoun. Jeho trůn ze slonoviny chránili dva lvi, dalších dvanáct stálo po stranách na stupních (1 Kr 10,18-20). Monumentální výjev této ikonografie byl znázorněn nad západním portálem katedrály ve Štrasburku (konec 13. století). Nad trůnem Krále Šalomouna s dvanácti lvy

11. Jahrhunderts.⁷ Aus dem Jahre 1199 stammt die epigraphisch datierte Holzskulptur der von zwei kleinen Löwen begleiteten *Sedes sapientiae* im Bodemuseum in Berlin mit der Herkunft aus Borgo San Sepolcro in Mittelitalien.⁸ Um das Jahr 1200 entstand die steinerne Madonna mit dem gekrönten Jesuskind (*Nikopoia*: „Siegbringende“) und mit einem kleinen Löwen unter den Füßen in St. Maria im Kapitol in Köln am Rhein. Ursprünglich befand sie sich außen an der Kirche und ist beträchtlich beschädigt.⁹ Einen kleinen Löwen hat auch die viel spätere Thronende Madonna aus Holz im slowenischen Šempeter (um 1330) bei ihrem linken Fuß unter dem Jesuskind.¹⁰ Ausnahmsweise drei Löwen zeigt eine der Gewölbekonsolen, ursprünglich wohl mit Madonna, im Wiener Stephansdom (um 1320–1330).¹¹ Die auf dem etwas späteren Schlussstein aus dem Prämonstratenserinnenkloster im südmährischen Kanitz dargestellte Thronende Muttergottes zeigt unter dem Sockel eine Maske in der Form eines Löwenkopfes (Kat. Nr. 2). In der Klosterkirche der Prämonstratenser in Ilbenstadt bei Friedberg (nördlich von Frankfurt am Main) befindet sich die Monumentalskulptur einer auf einem Löwen sitzenden Madonna (um 1300),¹² auf einem Löwen sitzt gleichfalls die Maria in der Krönungsszene auf dem Tympanon der Karmeliter-Klosterkirche Maria Schnee in Prag, (heute Nationalgalerie Prag, um 1346).¹³ Die jüngste, ermittelte Thronende Madonna mit Löwe schmückte das Siegel des Prämonstratenserklösters in Kaiserslautern (Kat. Nr. 3).



3

v rozmanitých podobách se zde zvedají další dva, větší, přidržující trůn Matky Boží.¹⁴ Na berlínském deskovém obraze Madony kladské, objednaném pražským arcibiskupem Arnoštem z Pardubic (kolem 1343 nebo 1350), se dva lvi objevují naopak nad trůnicí Madonou s donátorem.¹⁵ Litanie loretánská nazývá Pannu Marii Zrcadlem Spravedlnosti a Stolicí moudrosti.¹⁶ Trůnicí Madony prostřednictvím lvů odkazovaly na trůn krále Šalomouna.¹⁷

MADONY STOJÍCÍ NA LVU

Madony pod nohama se lvem se vyskytují až do poloviny 14. století velmi vzácně – na rozdíl od královských a šlechtických sepulkrálních památníků s těmito symboly síly (ženy doprovázejí na znamení věrnosti psi).¹⁸ Kamenná románská Kojící Madona / *Ecclesia Lactans* z opatského kostela St.-Maur-des-Fossés (12. století) stojí na hlavě lva.¹⁹ Snad první „skutečná“ stojící Madona na lvu, pouze 5,5 cm vysoká, odlitá ve zlatě kolem roku 1300, tvoří centrální část složitě kombinovaného relikváře krále Davida z katedrály v Basileji (Historisches Museum Basel).²⁰ Pod nohama má antikizující gemu jihoitalského původu z doby císaře Fridricha II., znázorňující velkého kráčejšího lva. Nicméně podle nedávných restaurátorských zjištění nejde o původní stav.²¹ Bez povšimnutí dlouho zůstával malý ležící lvíček na podstavci slavné kamenné Madony z kaple Saint-Aignan v pařížské katedrále

Der Löwe galt seit der Antike als Symbol der Gerechtigkeit. Die Gerechtigkeit Christi, dem Richter, wurde von dem alttestamentlichen König Salomon antizipiert. Seinen Thron aus Elfenbein beschützten zwei Löwen, weitere zwölf standen an den Seiten auf den Stufen (1 Kön 10,18–20). In monumentaler Form wurde diese Ikonographie am Westportal des Straßburger Münsters dargestellt (Ende 13. Jahrhundert). Auf dem Thron des Königs Salomon mit zwölf Löwen in vielfältigen Formen erheben sich zwei weitere, größere, die den Thron der Gottesmutter halten.¹⁴ Auf dem Berliner Tafelbild der Glatzer Madonna, vom Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz (um 1343 oder 1350) in Auftrag gegeben, erscheinen dagegen über der thronenden Madonna mit dem Donator zwei Löwen.¹⁵ Die Lauretani-sche Litanei nennt Maria den Spiegel der Gerechtigkeit und Sitz der Wahrheit (*Sedes sapientiae*).¹⁶ Die thronenden Madonnen verweisen mittels der Löwen auf den Thron des Königs Salomon.¹⁷

AUF DEM LÖWEN STEHENDE MADONNEN

Madonnen mit Löwen unter den Füßen treten bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts sehr selten auf – im Unterschied dazu erscheint bei königlichen oder adeligen Sepulkraldenkmälern dieses Symbol der Stärke schon früher zu Füßen der Männer (Frau begleiten Hunde zur Andeutung ihrer Treue).¹⁸ Die steinerne, romanische, stillende Muttergottes (*Maria lactans* / *Ecclesia lactans*) aus der Abteikirche St.-Maur-des-Fossés (12. Jahrhundert) steht auf einem Löwenkopf.¹⁹ Die vielleicht erste „echte“, auf einem Löwen stehende Madonna, um 1300 in Gold gegossen und nur 5,5 cm hoch, bildet den zentralen Teil des komplex zusammengesetzten König David-Reliquiars aus dem Basler Münster (Historisches Museum Basel).²⁰ Unter ihren Füßen befindet sich eine antikisierende Gemme süditalienischer Herkunft aus der Zeit Kaiser Friedrichs II., die einen großen, schreitenden Löwen darstellt. Nichtsdestoweniger handelt es sich nach jüngsten restauratorischen Feststellungen nicht um den ursprünglichen Zustand.²¹ Ohne Beachtung blieb lange das kleine, liegende Löwlein auf dem Sockel der berühmten, steinernen Madonna von St. Aignan in der Pariser Kathedrale Notre-Dame (um 1330).²² Nebenbei gesagt, steht die berühmte silberne „*Vierge d'Évreux*“ (zwischen 1324 und 1339), ein Geschenk der französischen Königin Jeanne d'Évreux an die Abtei St. Denis (Paris, Musée du Louvre), auf einem hohen, geschmückten, von vier liegenden Löwlein getragenen Postament. Ein kleiner Löwe schaut hinter dem Mantel Mariens auf dem Sockel der steinernen Madonna der Pfarrkirche St. Maria zur Wiese in Soest (um 1340) hervor.²³ In Boston wird eine steinerne Löwenmadonna unbekannter Herkunft aufbewahrt (um 1380).²⁴ Den Typus einer stehende Löwenmadonna des *schönen Stils* belegen die Madonna aus Heuchelheim im Landesmuseum Darmstadt (um 1410–1420)²⁵ und das steinerne Epitaph des Prämonstratenserkanonikers Jan Wedege von Salze in der Klosterkirche der Prämonstratenser Unser Lieben Frau in Magdeburg (Anfang 15. Jahrhundert). Ebenda hat sich im Kreuzgang auf dem beschädigten Epitaph des „*Herrn Albert*“ eine weitere Löwenmadonna im Relief erhalten (um 1365).²⁶ Nach der Häufigkeit des Auftretens kann man urteilen, dass die Darstellung der Madonna auf einem Löwen zu den bevorzugten Motiven des Prämonstratenserordens gehörte.

Notre-Dame (kolem 1330).²² Mimochodem, proslavená stříbrná „*Vierge d'Évreux*“ (mezi 1324 a 1339), dar francouzské královny Jeanne d'Évreux opatství St. Denis (Paříž, Musée du Louvre), stojí na vysokém zdobeném podstavci neseném čtyřicí ležících lvíčků. Malý lev vykukuje zpoza Mariina pláště na podnoži kamenné Madony farního kostela St. Maria zur Wiese v Soestu (kolem 1340).²³ V Bostonu se přechovává kamenná Madona na lvu neznámého původu (kolem 1380).²⁴ Typ krásnoslohové stojící Madony na lvu dokládá Madona z Heuchelheimu, Landesmuseum Darmstadt (kolem 1410–1420)²⁵ a kamenný epitaf premonstráta kanovníka Jana Wedega von Salze v klášterním kostele premonstrátů Panny Marie v Magdeburku (počátek 15. století). Tamtéž se v křížové chodbě zachovala další reliéfní Madona na lvu na poškozeném epitafu „*pana Alberta*“ (kolem roku 1365).²⁶

Podle četnosti výskytu lze soudit, že zobrazování Madony na lvu patřilo k preferovaným motivům premonstrátského řádu.

Symbolika lva byla ve středověku ambivalentní. Lev u nohou nebo pod nohama Madony symbolizuje vítězství Matky Boží nad ďáblem, podobně jako zobrazení Madony s drakem či hadem²⁷ nebo později kodifikovaná symbolika *Assumpty* (Apokalyptické Madony stojící na měsíci) a *Immaculaty*. Peter Bloch²⁸ analyzoval spektrum středověkých významů, které se pojí s basilejským relikviářem krále Davida, potažmo s Madonami stojícími na lvu. Lev se zde stal atributem starozákonního krále, „starého“ Lva z Judy, z jehož pokolení vzešel Ježíš („*der Sproß aus dem Stamme Davids*“), nový silnější Lev z Judy („*der alte Löwe von Juda ist Prophet und Stammvater eines neuen großen Löwen aus Juda*“). Podle zlého nebo přátelského výrazu lva lze soudit na jeho negativní či pozitivní význam. Rozhodují sémantické detaily – viz v katalogu popsané rozdíly ve zpodobnění a symbolice lvů salcburských a slezsko-pruských Madon na lvu.

ČESKÉ LVÍ MADONY

V polovině 14. století došlo k náhlému rozšíření Madon na lvu ve Slezsku, Prusku a Solnohradsku. Dějepis umění dlouhodobě řeší otázku českého prototypu těchto Madon, kvůli jeho předpokládané absenci, pouze spekulativně. Už Philipp Maria Halm a Georg Lill (1924) napsali, že salcburské Madony na lvu nejspíše předcházely český vzor („*Möglicherweise liegt... ein süddeutscher Typ vor, dessen Verbindung über Böhmen wir nicht mehr nachweisen können*“). O zhruba sedmdesát let později Hans Peter Hilger²⁹ přiřadil skupinu salcburských plastik k okruhu Madony z Michle, hlavní představitelky českého sochařství druhé čtvrtiny 14. století³⁰ (od stejného autora pochází vůbec nejstarší mistrova socha sv. Floriána v hornorakouském St. Florianu). Odtud tento historik umění vyslovil předpoklad o českém prototypu salcburských Madon na lvu („... *daß ...vertretene Typus des Muttergottes auf dem Löwen auf ein gemeinsames, doch wohl nach Böhmen oder Mähren zu lokalisiertes Vorbild als Prototyp zurückgehen*“).

V roce 1999 Robert Suckale překvapivě analyzoval jako českou práci Madonu na lvu z Łukowa v Poznani (kat. č. 4), dosud bezvýhradně spojovanou se stylem slezsko-pruských Madon na lvu, konvenčně datovanou kolem 1370, podle Suckaleho už kolem 1340.³¹



4

4 Relikviář krále Davida / König David-Reliquiar, Historisches Museum Basel.

5 Madona z kaple Saint-Aignan v Paříži, katedrála Notre-Dame, Paříž / Madonna der St. Aignan-Kapelle in Paris, Kathedrale Notre-Dame, Paris.

6 Madona na lvu z Heuchelheimu bei Gießen / Löwenmadonna aus Heuchelheim bei Gießen, Landesmuseum Darmstadt.

Die Symbolik des Löwen im Mittelalter war ambivalent. Der Löwe zu den oder unter den Füßen der Madonna symbolisiert allgemein den Sieg der Gottesmutter über den Teufel, ähnlich wie die Darstellung der Madonna mit Drachen oder Schlange²⁷ oder die später kodifizierte Symbolik der Apokalyptischen Madonna auf der Mondichel (*Assumpta*) und der *Immaculata*. Peter Bloch²⁸ hat das Spektrum der mittelalterlichen Bedeutungen analysiert, die sich mit dem Basler König-David-Reliquiar beziehungsweise den auf dem Löwen stehenden Madonnen verbindet. Der Löwe wurde hier zum Attribut des alttestamentlichen Königs, des Löwen von Juda, aus dessen Geschlecht Jesus erwuchs, („*der Sproß aus dem Stamme Davids*“), der neue, stärkere Löwe aus Juda („*der alte Löwe von Juda ist Prophet und Stammvater eines neuen großen Löwen aus Juda*“). Nach dem bösen oder freundlichen Ausdruck des Löwen kann man auf seine negative oder positive Bedeutung schließen. Es entscheiden semantische Details – siehe die im Katalog beschriebenen Unterschiede in der Darstellung und Symbolik der Löwen der Salzburger und schlesisch-preußischen Madonnen.

BÖHMISCHE LÖWENMADONNEN

In der Mitte des 14. Jahrhunderts kam es zu einer plötzlichen Verbreitung der Löwenmadonnen in Schlesien, Preußen und im Salzburger Land. Die Kunstgeschichtsschreibung beantwortete für lange Zeit die Frage des böhmischen Prototyps dieser Madonnen wegen seiner angenommenen Absenz bloß spekulativ. Schon Philipp Maria Halm und Georg Lill (1924) schrieben, dass den Salzburger Löwenmadonnen am ehesten ein böhmisches Vorbild vorangegangen ist („*Möglicherweise liegt ... ein süddeutscher Typ vor, dessen Verbindung über Böhmen wir nicht mehr nachweisen können*“). Ungefähr siebzig



5



6



7 Madona z Kladska / Glatzer Madonna, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Suckale vytyčil tezi, že české Madony na lvu souvisely s politickou propagandou moravského markraběte Karla, od roku 1346 českého krále a 1355 císaře Karla IV., který se tak prezentoval jako „zbožný, Bohem vyvolený nástupce trůnu“ po otci Janu Lucemburském († 1346).

Námítka proti Suckaleho teorii, vyslovená Romualdem Kaczmarem,³² se týkala okolnosti, že v samotných Čechách a na Moravě se zobrazení Madon na lvu nevyskytují. Úplně to tak ale nebylo:

Jahre später ordnete Hans Peter Hilger²⁹ die Gruppe der Salzburger Plastiken dem Umkreis der Madonna von Michle zu, der Hauptrepräsentantin der böhmischen Skulptur des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts³⁰ (vom gleichen Künstler stammt die überhaupt älteste meisterhafte Statue des hl. Florian im oberösterreichischen St. Florian). Deswegen äußerte der Kunsthistoriker die Prämisse eines böhmischen Prototyps der Salzburger Löwenmadonnen („... daß ... [der] vertretene Typus der Muttergottes auf dem Löwen auf ein gemeinsames, doch wohl nach Böhmen oder Mähren zu lokalisierendes Vorbild als Prototyp zurückgeht“).

Robert Suckale analysierte 1999 überraschend die bislang vorbehaltlos mit dem Stil schlesisch-preußischer Löwenmadonnen verbundene, konventionell um 1370 datierte Löwenmadonna aus Łukowo in Posen (Kat. Nr. 4) als böhmische Arbeit, die nach ihm schon um 1340 entstanden ist.³¹ Suckale stellte die These auf, dass die böhmischen Löwenmadonnen mit der politischen Propaganda des mährischen Markgrafen Karl, seit 1346 böhmischer König und 1355 Kaiser Karl IV., zusammenhängen, der sich so als „frommer, von Gott erwählter Thronnachfolger“ nach seinem Vater Johann von Luxemburg († 1346) präsentierte.

Ein von Romuald Kaczmarek gegen Suckales Theorie ausgesprochener Einwand betraf den Umstand, dass in Böhmen und Mähren selbst die Darstellung der Muttergottes auf dem Löwen nicht auftritt.³² Aber dem war nicht völlig so: der Schlussstein aus Kanitz (Kat. Nr. 2), und das steinerne Tympanon der Kirche Maria Schnee in Prag stellen die Madonna respektive nur Maria mit einem Löwen dar. In Böhmen und Mähren fehlten nur die „typischen“ Löwenmadonnen, die typologisch mit jenen aus Salzburg und Schlesien bekannter vergleichbar sind. Einen grundlegenden Wandel brachte die Entdeckung der Klosterneuburger Löwenmadonna (Kat. Nr. 5), die 2004 von der Nationalgalerie Prag erworben wurde. Diese gehört stilkritisch zur Gruppe der Arbeiten des Meisters der Madonna von Michle (um 1325–1345), die sukzessive in Österreich (Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, irrig Mariazell, Kat. Nr. 7) und Mähren bis zum Ende seines annähernd zwanzig Jahre dauernden Schaffens entstanden sind. Die Skulptur zeichnet sich desgleichen durch eine Verbindung mit der böhmischen Tafelmalerei aus. Auf der Ausstellung belegt dies die Madonna aus der Kapelle auf der Burg Eichhorn bei Brünn (Kat. Nr. 6), einem Besitz der mährischen Markgrafen. An das späte Schaffen des Meisters der Madonna von Michle erinnern noch die kleine Madonna aus der Klosterkirche von Braunau (Kat. Nr. 8) und vier anknüpfende Plastiken des *weichen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts:³³ die Madonna aus der Pfarrkirche von Braunau (Kat. Nr. 9, weiter nur „Braunau II“), die Madonna und der hl. Peter aus Petrovice bei Iglau (Kat. Nr. 11) und die Madonna aus dem Westböhmischem Museum in Pilsen (Kat. Nr. 12).

Die Löwenmadonna aus Klosterneuburg ist in jeder Hinsicht sehr anders als die Holzskulptur aus Łukowo. Wenn zwei so unterschiedliche Löwenmadonnen aus den böhmischen Ländern stammen sollten, dann schließt das von selbst die Existenz eines einzigen böhmischen Prototyps der Löwenmadonnen aus. Überdies wird man die vom Meister der Wandmalereien im Kreuzgang des Emmaus-Klosters Na Slovanech in Prag (um 1375) beeinflusste Löwenmadonna in Boston hypothetisch für böhmisch halten

svorník z Dolních Kounic a kamenný tympanon z kostela Panny Marie Sněžné v Praze zobrazují Madonu, respektive Marii se lvem. V Čechách a na Moravě chyběly pouze „typické“ Madony na lvu, typologicky srovnatelné s těmi, které jsou známy ze Salcburku a Slezska. Zásadní změnu zde ovšem přinesl objev Klosterneuburské Madony na lvu (kat. č. 5), v roce 2004 získané do Národní galerie v Praze. Ta stylově kriticky patří ke skupině prací Mistra Michelské Madony (kolem 1325–1345) postupně vznikajících v Rakousku (St. Florian, chybně Mariazell, kat. č. 7) a na Moravě, a to do závěru jeho přibližně dvacet let trvající tvorby. Socha se vyznačuje rovněž sepeřím s českou deskovou malbou. Na výstavě to dokládá obraz Madony z kaple na hradě Veveří u Brna (kat. č. 6), majetku moravských markrabat. Pozdní tvorbu Mistra Michelské Madony připomíná ještě Madonka z klášterního kostela v Broumově (kat. č. 8) a čtyři navazující plastiky měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století:³³ Madona z farního kostela v Broumově (kat. č. 9, dále jako Broumov II), Madona a sv. Petr z Petrovic u Jihlavy (kat. č. 11) a Madona ze Západočeského muzea v Plzni (kat. č. 12).

Madona na lvu z Klosterneurgu je ve všech ohledech velmi odlišná od lukowské skulptury. Pokud dvě tak odlišné Madony na lvu pocházejí z českých zemí, pak samy o sobě vylučují existenci jednoho českého prototypu Madon na lvu. Navíc za českou bude možno hypoteticky považovat ještě Madonu na lvu v Bostonu, ovlivněnou Mistrem nástěnných maleb v ambitu emauzského kláštera Na Slovanech v Praze (kolem 1375). České Madony na lvu navazovaly na předchozí solitérní typy. Geneze Madon na lvu ve střední a severní Evropě druhé poloviny 14. století byla jistě složitější, než se zatím zdálo.

SALCBURSKÉ LVÍ MADONY

Madony na lvu ze Solnohradska („Salzburger Gegend“, „Inn-Salzach-Gegend“) ocenili nejprve sběratelé. Teprve ze soukromých sbírek přecházely i na vícekrát do muzejních a galerijních fondů. První z nich získalo v roce 1922 Bavorské národní muzeum v Mnichově / Bayerisches Nationalmuseum München (kat. č. 14, dále jako Mnichov II). O rok později ji v literatuře zmínil Hubert Wilm (1887–1953), zakladatel bádání o salcburských Madonách na lvu. Dále postoupili Philipp Maria Halm a Georg Lill roku 1924 v katalogu středověkého umění ve sbírkách Bavorského národního muzea v Mnichově, když s ní komparovali další tři solnohradské Madony, dnes uložené v Leogangu (kat. č. 15), Walsu (kat. č. 16) a Berlíně (kat. č. 19). Této čtveřici se posléze příležitostně věnovali Hans K. Ramisch (1964) a Dieter Großmann (1965). Berlínskou Madonu monograficky pojednal Peter Bloch (1970). Výsledky předchozího bádání kriticky shrnul v katalogu výstavy pozdně gotického umění v Salcburku v roce 1976 Thomas Zauschirm. V pořadí pátou salcburskou Madonu na lvu získalo opětovně Bavorské národní muzeum v Mnichově (kat. č. 13, dále jako Mnichov I), analyzoval ji Hans P. Hilger (1991), šestou vlastní Musée du Louvre (kat. č. 17) a sedmá zůstává v soukromém majetku v Hamburku (kat. č. 18).

Solnohradské Madony na lvu se navzájem velmi podobají, včetně pečlivě vypracovaných zadních stran. Snad všechny byly zhotoveny ze dřeva alpské limby, odolného vůči červotočům. Jsou

können. Die böhmischen Löwenmadonnen knüpften an vorangegangene, solitäre Typen an. Die Genese der Löwenmadonnen in Mittel- und Nordeuropa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war sicherlich komplizierter, als es bislang den Anschein hatte.

SALZBURGER LÖWENMADONNEN

Die Löwenmadonnen aus der „Inn-Salzach-Gegend“ schätzten zuerst die Sammler. Erst aus den Privatsammlungen gingen sie dann in die Museums- und Galeriebestände über. Die erste von ihnen erwarb 1922 das Bayerische Nationalmuseum München (Kat. Nr. 14, weiter nur „München II“). Ein Jahr später erwähnte sie in der Literatur schon Hubert Wilm (1887–1953), der Begründer der Forschung zu den Salzburger Löwenmadonnen. Dann schritten Philipp Maria Halm und Georg Lill 1924 im Katalog der mittelalterlichen Kunst in den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums München voran, als sie diese mit drei weiteren Salzburger Madonnen verglichen, heute aufbewahrt in Leogang (Kat. Nr. 15), Wals (Kat. Nr. 16) und Berlin (Kat. Nr. 19). Diesen Vieren widmeten sich zuletzt angelegentlich Hans K. Ramisch (1964) und Dieter Großmann (1965). Die Berliner Madonna behandelte monographisch Peter Bloch (1970). Die Ergebnisse der vorangegangenen Forschung fasste Thomas Zauschirm im Ausstellungskatalog zur spätgotischen Kunst in Salzburg 1976 zusammen. Die in der Reihenfolge fünfte Löwenmadonna erwarb wiederum das Bayerische Nationalmuseum München (Kat. Nr. 13, weiter nur noch „München I“), analysiert von Hans P. Hilger (1991), die sechste besitzt der Louvre (Kat. Nr. 17) und die siebte verblieb im Privatbesitz in Hamburg (Kat. Nr. 18).

Die Salzburger Löwenmadonnen ähneln sich untereinander sehr, einschließlich der sorgfältig ausgearbeiteten Rückseiten. Vielleicht alle wurden aus dem gegen den Holzwurm widerstandsfähigen Holz der alpinen Zirbelkiefer gefertigt. Sie sind relativ klein, messen 28 bis 70 cm. Offenbar dienten sie zur privaten Andacht. Sie stehen auf niedrigen, länglich abgerundeten Plinthen, die sich nicht immer erhalten haben. Es überwiegen bei ihnen ein vertikales Profil des Mariengesichtes, eine runde Stirn, Korkenzieherlocken³⁴ und untersetzte Figuren. Die Haare bedeckt ein kurzer Schleier oder der hochgezogen Mantel, die beide fast am Herunterrutschen sind. Den Mantel, von rechts nach links über die Brust gezogen und gerade mit einem Saum bei den Knien endend, halten Schließen zusammen. In der Gewandung wiederholt sich ein System von zentralen, parabolischen Falten mit zwei überhängenden Faltenkaskaden an den Seiten. Von den Knien herab beschränkt sich der Umriss jäh auf die Breite der geschlossenen Beine (Hilger 1999: „die pfahlhafte Schlankheit des Figurenblocks“). Sie stehen mit geschlossenen Fersen, dennoch sind sie erheblich S-förmig geschwungen. Das Jesuskind sitzt aufrecht ragend über Mariens ausladender Hüfte (Bloch 1970: „das steil über der rechten Hüfte der Mutter sitzende Kind“). Die Löwen mit geöffnetem Rachen wölben auf allen vier Tatzen stehend ihren Rücken (Bloch 1970: „wie zum Sprung geduckten Löwen“, „der geduckte Löwe“).

Die Salzburger Madonnen zeigen Maria als gekrönte Himmelskönigin (Typus „Regina“), oder sind auch wie die Klosterneuburger und die Lukower Madonna ungekrönt (Typus „Beata“). Das



ante
 et letat
 utin
 ecce
 rex tu
 us ue
 niet de
 quo p
 phece
 pdire
 runt
 quem

angelus adoravit aut cherubim et semph' scō
 scō scō pdamant. **ps females. Cap. De**
us pater scificat uos p omnia ut inte
ger spc uester et anima et corpus sine q
rela in aduentu domini nri ihu xpi
ueat. Deo & Eccedite uenire dicit
 dominus et suscitabo dauid germen iustū et reg
 nabit rex et sapiens erit et faciet iudiciū iusti
 tiam in tū. Et hoc est nom qd uocabunt eū
 dominus iustus nri. In dieb illis saluabit
 iuda et scil' habitabit ostent. Hoc. V. Veni
 redemptor. V. Honorate cel. **ad mgt au** **E**cce
 nouū dominū uenire de longinquo et claritas
 eius replet orientē tūc. **oio** **E**xtra qd do
 minū potentā manū uenit: ut abim
 uinentib: pōde nōrē pūctis. te me
 amur ptegente eripi te libante salua
 ti. Qui te. **Post hanc oioū sic pcessio**
ad altare bēe uirginis nri hec au: **H**uc
 sps nri dei genitrix intacta aut illud aut p
 anglin amptēs aut cupiēs pīs splendorē
 vūbida aut casta scissima uirgo sola impia
 re glificauit omnes creature mrem humis
 alla alla. **ubi thurificat thorus qd seq. v.**
 Spī scō supuenet in te. **v. al. ob. t. q. De**
 us qui de bēe marie uirginis utero n

bum aut angelo annunciant eam
 suscipere uoluit pā supplicab: nris: ut q
 eam uē dei genitricē credimus. eius
 apud te in celsionib: adiuuemur. **De**
et sic pcessio in mediam eorū cum hac au
Bethleem non es minima in pūcipib: uidi
 ex te enim exiet dux qui regat pūtu meū isrl'
 ipse enim saluum faciet pūtu suū a pāis e
 or. **v. I**hunc scī de uirgine iuuenit. **Videbi dō**
Confessiones nras qd or' teor' isrlon.
 domine instantio purifica: ut ve
 niens ihc xpc filius tuus dñs nri cum
 omnib: scīs suis. patam sibi in nobis
 inueniat mansionem. **De re. ubi sim**
unt uespe et plenitudo. Hec pcessio salu
is dieb: nunq' obmittitur usq' ad na
uitate xpi. Nota qd infra aduentū
 y' veni recepim' uespis nunq' mutat nisi
 festum qd pūtuū y' pūtuū hē occurat.
 y' pūtuū uō dicitur al. ad plenitū nunq'
 mutat. **Ad noct. uō et ad laud y' pūtuū**
scō uenit nuntiat. Memoracōm s. qd
et oim scōz in vō mat' et missa omnino
ullū festū impediāt. Si qd festū noue
lōnūm ista aduentū in die quāto eue
nit. i. feriam scōz nūstiat. et dūicale off
tebret. et hoc seruat pūtuū anni. qū a
liqua hystoria pmo est cātanda nisi sic
festū summuū tūc addi scō au et oio
in vō mat' et missa. Si festū ix. scōnūm
ifera scōz occurat in pma vō. cap. & y'
et au. cum oio obuenit. Nō qd festū
trū scōm. si fuit in scōz ferā. die dō
in au et colla sic eius qm. Infra adue
nt. Tēdē i. nunq' gram nisi in festo s.
andree nicolai et thome. Ad plenitū
pō q' fuer. qd seq. Auā. cap. Pacētes
 estote et firmate corda uā qm adue'



Iure Viaticis.



Dni Johannis.

8
 Liber viaticus Jana ze Středy, iniciála G se Zvěstováním Panně Marii, v borduře boj Samsona se lvem a divého muže s drakem / Liber viaticus des Johannes von Neumarkt, Initiale G mit Verkündigung an Maria, in der Bordüre der Kampf Samsons mit dem Löwen und eines wilden Mannes mit einem Drachen, Knihovna Národního muzea v Praze / Bibliothek des Nationalmuseums Prag, XIII A 12, fol. 69v.

9
 Allegorie Síly / Allegorie der Stärke, Bréviaire de Belleville, Bibliothèque nationale de France, Paris, LATIN 10483, fol. 37r (detail / Detail).



relativně malé, měří 28 až 70 cm. Zřejmě sloužily privátní devoci („*Andachtsbilder*“). Stály na nízkých, obdélně zaoblených plintech, které se ne vždy zachovaly. Převažuje vertikální profil Mariina obličej, oblé čelo, husté zkadeřené vlasy (německé přirovnání „*Korkenzieherlocken*“),³⁴ podsaditá postava. Vlasy halí roušky nebo zvednuté pláště, obojí téměř na spadnutí. Pláště, přetažený zprava doleva přes Mariinu hrud, končí v úrovni kolen. Draperie opakuje soustavu centrálních parabolických záhybů s dvěma převisy po stranách. Od kolen dolů se obrys sochy náhle zužuje pouze na šířku nohou (Hilger 1999, s. 152, „*die pfahlhafte Schlankheit des Figurenblocks*“). Stojí spatně, přesto jsou značně esovitě rozpořbované. Napřímený neoblečený, pouze do poloviny těla zahalený Ježíšek sedí vysoko na Mariině vychýleném boku (Bloch 1970, s. 264, „*das steil über der rechten Hüfte der Mutter sitzende Kind*“). Lvi jsou pozvednuti s otevřenou tlamou na všech čtyřech tlapách (Bloch 1970, s. 253, „*wie zum Sprunggeduckten Löwen*“, s. 264 „*der geduckte Löwe*“).

Salcburské Madony na lvu převážně představovaly Marii jako korunovanou Královnu nebes (typ „*Regina*“), méně často jsou nekorunované (typ „*Beata*“). Ježíšek obrací hlavu k publiku. Vždy „teologicky správně“ zatěžuje hlavu lva, stejně jako klosterneuburská

Jesuskind wendet sich dem Betrachter zu. Es belastet immer „theologisch korrekt“ den Löwenkopf, genauso wie die Klosterneuburger und die schlesisch-preußischen Löwenmadonnen des 14. Jahrhunderts. Einige Jesuskinder hoben ihre Linke zu dem Schleier Mariens, was damals ein schon allgemein verbreitetes Motiv war (siehe auch die Madonna von Eichhorn, *Kat. Nr. 6*). Andere hier vorkommende Motive sind aber nicht üblich. Alle Salzburger Löwenmadonnen sind im Unterschied zu den westeuropäischen rechtsseitig, mit dem Jesuskind auf der rechten Seite (*Dexiokratusa*),³⁵ ähnlich wie in Böhmen, Schlesien und Preußen.³⁶ Bei einigen (Berlin, München II, Hamburg) berührt das Jesuskind mit dem Zeigefinger der rechten Hand seine Ohrmuschel, was ein sehr seltenes Motiv ist. Unter den schlesisch-preußischen Madonnen tritt es nur einmal auf (Groß Lichtenau).³⁷ Der Löwe war im Mittelalter Symbol der Auferstehung Christi,³⁸ und es wird angenommen, dass das erwähnte Motiv gerade auf die Auferstehung verweist.³⁹ Dem Physiologus und weiteren mittelalterlichen Quellen⁴⁰ zufolge erweckte die Löwin, die im Mittelalter genauso wie ein Löwe dargestellt wurde,⁴¹ drei Tage nach der Geburt ihre tot geborenen Löwenjungen zum Leben.⁴²

Karl Garzarolli-Thurnlackh urteilte 1936,⁴³ dass alle Salzburger Madonnen von einem Bildhauer geschaffen worden seien; er sollte

a slezsko-pruské Madony na lvu ze 14. století. U některých Ježíšek levicí pozvedal Mariinu roušku, což byl tehdy už obecně rozšířený motiv (viz Madona z Veverčí, kat. č. 6). Jiné zde se vyskytující motivy ale obvyklé nejsou. Všechny salcburské Madony na lvu jsou na rozdíl od západoevropských pravostranné (s Ježíškem po pravém boku, Madona *Dexiokratusa*),³⁵ obdobně jako v Čechách, Slezsku a Prusku.³⁶ Na některých (Berlín, Hamburk, Mnichov II) se Ježíšek dotýká ukazováčkem pravé ruky bolťce svého ucha, což je velmi vzácný motiv. Mezi slezsko-pruskými Madonami se vyskytuje pouze jedenkrát (Lichnowy Wielkie).³⁷ Lev byl ve středověku symbolem zmrtvýchvstání Krista.³⁸ Předpokládá se, že zmíněný motiv odkazoval právě na zmrtvýchvstání.³⁹ Podle Fysiologa a dalších středověkých pramenů⁴⁰ lvice, ve středověku zobrazovaná stejně jako lev,⁴¹ probouzela teprve tři dny po narození svá mláďata k životu.⁴²

Karl Garzarolli-Thurnlackh v roce 1936⁴³ soudil, že všechny salcburské Madony vytvořil jeden sochař; měl jím být autor štýrské Stojící Madony (bez lva) z vídeňské Leopoldovy sbírky (kat. č. 20). Tento závěr nemohl být akceptován. Nicméně vzájemná podobnost salcburských Madon na lvu vyvolává otázku, zda se nejedná o napodobeniny zaniklé milostné sochy.⁴⁴ Ta se mohla se nacházet v bývalém středověkém dómu v Salcburku nebo v tamějším farním kostele, na jehož místě dnes stojí fran-tiškánský kostel. Lothar Schultes (2010)⁴⁵ dospěl k závěru, že šlo o sériovou produkci, podobně jako v případě navzájem téměř nerozpoznatelných Ježíšků v Mechelenu. Tak daleko ovšem unifikace salcburských Madon na lvu nedospěla. Salcburské Madony jsou přes všechny shody diferencované, počínaje nestejnou velikostí jednotlivých soch a konče různou mírou preciznosti jejich vypracování (odklon od preciozity plastik druhé čtvrtiny 14. století, dobře doložený v dílně a u následovníků Mistra Michelské Madony, patřil k repertoáru měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století, viz Madona z Therasu, kat. č. 10). Nejsou nikdy úplně totožné, některé podrobnosti je odlišují. Motiv „naslouchání“ se nevyskytuje u všech salcburských Madon na lvu. Lev někdy obrací hlavu k publiku, jindy je napřímený. Salcburské Madony nevytvořil jeden autor a patrně všechny ani nepocházejí z jedné dílny. Podobně různé jsou tzv. repliky krásnosloho- vé Krumlovské Madony (kolem 1400), nejvýznamnější z nich, původem z Hallstattu, zhotovená z umělého kamene, se nachází v Národní galerii v Praze.

Se salcburskými Madonami na lvu se spojuje několik stylově blízkých plastik. Předchází je Madona z Astenu ve Freisingu (kat. č. 22), ještě spjatá s přísným lineárním stylem druhé čtvrtiny 14. století, pouze s náznaky změkčení.⁴⁶ Sigmund Benker (1978) rozpoznal práci téhož autora v dnes nezvěstném torzu Piety v hornobavorském Ruhpoldingu blízko Salcburku. Následovala Sedící Madona v Museu Salzburg (kat. č. 23). Hans P. Hilger⁴⁷ Madonu z Astenu komparoval s Madonkou v Broumově od Mistra Michelské Madony (kat. č. 8) a Sedící Madonu v salcburském muzeu s českou, podstatně mladší Trůnící Madonou z Konopiště (kat. č. 25). Jak upozornil Dieter Großmann,⁴⁸ ke skupině se přidružuje socha sv. Erentrudy z umělého kamene v klášteře benediktinek Nonnberg – Salzburg (kat. č. 21) a patrně také dvě

der Schöpfer der Grazer stehenden Muttergottes (ohne Löwen) sein, aus Wiener Privatbesitz Rudolf Leopold (Kat. Nr. 20). Diese Schlussfolgerung konnte nicht akzeptiert werden. Nichtsdestoweniger rief die Ähnlichkeit der Salzburger Löwenmadonnen untereinander die Frage hervor, ob es sich nicht um die Nachahmungen eines verlorengegangenen Gnadenbildes handeln könnte.⁴⁴ Dieses hätte sich in der mittelalterlichen Domkirche in Salzburg oder in der dortigen Pfarrkirche befinden können, an deren Stelle heute die Franziskanerkirche steht. Lothar Schultes (2010)⁴⁵ kam zum Schluss, dass es sich um eine Serienproduktion gehandelt habe, ähnlich wie im Falle der untereinander fast ununterscheidbaren Jesuskinder in Mecheln. Soweit reichte die Unifizierung der Salzburger Madonnen freilich bei weitem nicht. Die Salzburger Madonnen sind trotz aller Übereinstimmungen differenziert, das beginnt mit der ungleichen Größe der einzelnen Skulpturen und endet mit dem unterschiedlichen Ausmaß ihrer Ausarbeitung (die Abkehr von der Preziosität der Plastik des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts, gut belegt in der Werkstatt und bei den Nachfolgern des Meisters der Madonna von Michle, gehört zum Repertoire des *weichen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts, siehe die Theraser Madonna, Kat. Nr. 10. Sie sind niemals völlig identisch, sondern unterscheiden sich in einzelnen Details. Das Motiv des „Horchens“ tritt nicht bei allen Salzburger Löwenmadonnen auf. Der Löwe wendet manchmal seinen Kopf zum Betrachter, sonst ist er gerade nach vorn gerichtet. Die Salzburger Madonnen wurden nicht von einem Künstler geschaffen und stammen offensichtlich auch nicht aus einer Werkstatt. Ähnlich verschieden sind die Repliken der Krumauer Madonna des *schönen Stils* (um 1400), die bedeutendste unter ihnen, aus Gussstein gefertigt und mit einer Provenienz aus Hallstatt, befindet sich in der Nationalgalerie Prag. Mit den Salzburger Löwenmadonnen verbinden sich einige stilistisch nahestehende Plastiken. Voraus geht die noch mit dem strengen linearen Stil des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts verbundene Madonna aus Asten in Freising (Kat. Nr. 22) mit nur Anzeichen einer Aufweichung.⁴⁶ Sigmund Benker (1978) erkannte die Arbeit desselben Künstlers in einem jetzt verschollenen Torso des Vesperbildes im oberbayerischen Ruhpolding nahe bei Salzburg. Ihr folgte die Thronende Muttergottes im Museum in Salzburg (Kat. Nr. 23). Hans P. Hilger⁴⁷ verglich die Madonna von Asten mit der Madonna in Braunau vom Meister der Michler Madonna und die Thronende Muttergottes im Salzburger Museum mit der böhmischen, wesentlich jüngeren Sitzenden Madonna aus Konopischt (Kat. Nr. 25). Wie Dieter Großmann bemerkt hat,⁴⁸ gesellen sich lockerer zur Gruppe die Skulptur der hl. Erentrudis aus Gussstein im Benediktinerinnenkloster Nonnberg in Salzburg (Kat. Nr. 21) und offensichtlich auch zwei verehrte, schwer zugängliche Wallfahrtsfiguren in Niederbayern (Haindling, Sossau), auf die Robert Suckale aufmerksam gemacht hat.⁴⁹ Den Salzburger Löwenmadonnen steht die Münchener Statuette einer sitzenden Muttergottes mit Taube (Kat. Nr. 24) und eine zuletzt im Wiener Privatbesitz verzeichnete, heute verschollene, stehende Madonna am nächsten.⁵⁰ Ikonographisches Spezifikum ist hier, dass die besagten Salzburger Madonnen nicht auf einem Thron sitzen, wie es üblich war, sondern ausnahmsweise als Vorzeichen der Passion auf einem Felsblock ruhen.⁵¹

uctívané, obtížně dostupné poutní sochy v Dolním Bavorsku (Haindlig, Sossau), na které upozornil Robert Suckale.⁴⁹ K salcburským Madonám na lvu je nejbližší mnichovská Sedící Madona s holubicí (kat. č. 24) a jedna dnes nezvěstná stojící Madona, zaznamenaná ve vídeňském soukromém majetku.⁵⁰ Ikonografickým specifickým je zde to, že jmenované salcburské Madony nesedí na trůně, jak to bylo běžné, ale spočívají výjimečně jako předzvěst Kristových pašijí na skalisku.⁵¹

Časové zařazení salcburských Madon na lvu provázejí od počátku rozpory. Není se co divit, žádnou z nich, ani stylově příbuzné plastiky nelze pevně datovat, oporu neskýtají ani příliš odlišné slezsko-pruské Madony na lvu.⁵² V průběhu bádání historici umění salcburské Madony vročovali široce od první poloviny 14. století až do doby kolem roku 1420.⁵³ Typologicky mutatis mutandis je předznamenává už „*Vierge d'Évreux*“ (mezi 1324–1339), s pláštěm na způsob maforia přetaženým přes hlavu (typ „*Beata*“), úzkým profilem spodní části sochy a do poloviny těla zahaleným Ježíškem.⁵⁴ Ovšem tak rané datování salcburských Madon nemůže být správné. Ve skupině se již dlouho zjišťuje⁵⁵ ohlas pražského sochařství 60.–70. let 14. století (Madona z Konopiště, Madona z Hrádku u Benešova).⁵⁶ Přímý až konvexní obličej berlínské Madony na lvu má protějšek v Madoně ze Zahražan (kolem 1365–1370),⁵⁷ její mohutný lev v hrubší formě následoval nový, přirozenější způsob zobrazování krále zvířat na náhrobcích přemyslovských panovníků v pražské katedrále sv. Víta (1376–1377) a existují zde i jiné doteky s pražským parléřovským sochařstvím.⁵⁸ Prototyp salcburských Madon na lvu byl vytvořen nejdříve až kolem roku 1360 (kat. č. 13) a rozšířen za umění nakloněného salcburského arcibiskupa Pilgrima II. von Puchheim (1366–1396), jak dokládá mj. jeho nádherná pečeť (kat. č. 30). O něco později mohl protektorovat zdejší krásný sloh.

Lví Madony v Solnohradsku bezprostředně následovala zdejší neobvykle početně zastoupená varianta krásného slohu. V Čechách tomu bylo jinak, zde se mezi měkkým stylem třetí čtvrtiny 14. století a krásným slohem realizovala dvě desetiletí trvající epocha parléřovského sochařství. V Salcburku přitom nešlo jen o časovou, ale také formovou návaznost,⁵⁹ o podobné rozpohybování Mariiiny postavy a systému dvouzávěsové draperie. Přejichod mezi skupinou salcburských Madon na lvu a krásným slohem na výstavě reprezentuje Stojící Madona z Musea Salzburg (kat. č. 26), salcburský krásný sloh zastupuje esovitě zprohýbaná Madona ze soukromého majetku (kat. č. 27) a známá, tzv. Františkánská Madona (kat. č. 28), která aktualizovala pomocí nového stylu kontrastní obrys horní a dolní části salcburských Madon na lvu. Co se týká afinity dynamického pojetí, ke škodě věci chybí přímé srovnání Sedící Madonky s holubicí z Bavorského národního muzea v Mnichově (kat. č. 24) a krásnoslohové Trůnící Madony ze salcburského muzea (v expozici stálé výstavy *Ars Sacra* v salcburském muzeu). Gerhardt Schmidt⁶⁰ odvozoval radikální rozpohybování („*die starke Schwingung*“) krásnoslohové Madony v Altenmarktu (kat. č. 29) od českých Madon z farního kostela v Broumově (kat. č. 9) a farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě. O něco starší mnichovská Madona na lvu (Mnichov I, kat. č. 13) a Stojící Madona z Musea Salzburg (kat. č. 26) jsou však ještě dynamičtější.

Die zeitliche Einordnung der Salzburger Löwenmadonnen begleitet von Anfang an Widersprüche. Es ist kein Wunder, dass sich keine von ihnen noch von den verwandten Holzskulpturen fest datieren lässt, einen Halt bieten auch nicht die allzu andersartigen schlesisch-preußischen Löwenmadonnen.⁵² Im Laufe der Forschung datierten die Kunsthistoriker die Salzburger Madonnen breit von der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bis in die Zeit um 1420.⁵³ Typologisch zeichnet sie mutatis mutandis schon die „*Vierge d'Évreux*“ (zwischen 1324–1339) vor, gleichfalls mit kurzem, nur auf die Art des Maphorions über den Kopf gezogenen Mantel (Typus „*Beata*“), dem schmalen Profil des unteren Teils der Statue und des bis zur Hälfte eingehüllten Jesuskindes.⁵⁴ Trotzdem kann die frühe Datierung der Salzburger Madonnen nicht richtig sein. In der Gruppe hat man schon lange den Reflex der Prager Bildhauerei der 60–70er Jahre des 14. Jahrhunderts festgestellt⁵⁵ (Madonna von Konopischt, Madonna von Hrádek bei Beneschau).⁵⁶ Das gerade bis konvexe Gesicht der Berliner Löwenmadonna hat ein Gegenstück in der Stehenden Madonna aus Saras (um 1365–1370),⁵⁷ deren massiger Löwe in vergrößerter Form einer neuen, natürlicheren Darstellungsweise des Königs der Tiere auf den Grabmälern der Přemyslidenherrscher im Prager Veitsdom folgte (1376–1377) und es existieren hier auch andere Berührungspunkte mit der Prager Parlerskulptur.⁵⁸ Der Prototyp der Salzburger Löwenmadonnen wurde wahrscheinlich erst um 1360 geschaffen (siehe **Kat. Nr. 13**) und verbreitete unter dem der Kunst zugeneigten Salzburger Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim (1366–1396), wie unter anderem sein prachtvolles Thronsigel belegt (**Kat. Nr. 30**). Etwas später hatte er die Möglichkeit, den *schönen Stil* in Salzburg zu protegieren.

Den Löwenmadonnen im Salzburger Land folgte unmittelbar die hier ungewöhnlich umfangreich vertretene Variante des *schönen Stils* (früher im Deutschen als *der weiche Stil* bezeichnet). In Böhmen war dem anders, hier realisierte sich zwischen dem *weichen* und dem *schönen Stil* die zwei Jahrzehnte dauernde Epoche der Parlerskulptur. In Salzburg ging es dabei nicht nur um eine zeitliche, sondern auch um eine formale Anknüpfung,⁵⁹ um ähnlich bewegte Marienstatuen und das System der Gewandung mit zwei Faltenkaskaden an den Seiten. Den Übergang zwischen der Gruppe der Salzburger Löwenmadonnen und dem *schönen Stil* repräsentiert auf der Ausstellung die Stehende Madonna aus dem Salzburger Museum (**Kat. Nr. 26**), den Salzburger *schönen Stil* vertritt die S-förmig gebogene Madonna aus Privatbesitz (**Kat. Nr. 27**) und die bekannte Franziskaner-Madonna (**Kat. Nr. 28**), die mit Hilfe des neuen Stils den Kontrast zwischen dem Umriss des oberen und unteren Teils, zwischen der Gewandung des Körpers und der Beinpartie der Salzburger Löwenmadonnen aktualisiert. Was die Affinität der dynamischen Auffassung betrifft, fehlt zum Schaden der Sache ein direkter Vergleich der Statuette der Sitzenden Muttergottes mit Taube aus dem Bayerischen Nationalmuseum München (**Kat. Nr. 24**) und der Thronenden Madonna des *schönen Stils* aus dem Salzburger Museum (in der Dauerausstellung *Ars Sacra* im Salzburger Museum). Gerhardt Schmidt⁶⁰ leitete das radikale Ausschwingen („*die starke Schwingung*“) der Schönen Madonna in Altenmarkt (**Kat. Nr. 29**) von den böhmischen Madonnen aus der Pfarrkirche in Braunau (**Kat. Nr. 9**) und der Pfarrkirche St. Jakob in Iglau ab. Die etwas jüngere Münchener Löwenmadonna (München I, **Kat. Nr. 13**) und die Stehende Madonna aus dem Museum Salzburg (**Kat. Nr. 26**) sind jedoch dynamischer.

LVÍ MADONY VE SLEZSKU, PRUSKU A POMOŘANECH

Daleko nejvíce Madon na lvu, trůnících i stojících, se zachovalo na území dnešního Polska, v historických regionech Slezska, Západního Pruska a Pomoří, ojedinele v Malopolsku a Velkopolsku.⁶¹ Představují mohutný specifický fenomén evropského gotického sochařství 14. století. Vzhledem k relativně větším rozměrům než v Solnohradsku jde o relikty až na málo výjimek nedochovaných oltářních retáblů. Na rozdíl od předchozích solitérních Madon na lvu, rozmístěných tu a tam po Evropě, jsou stylově těsně provázané stejně jako solnohradské, ale na rozdíl od nich zprvu méně unifikované. Jejich charakteristický styl provází i převážnou část ostatní řezbářské produkce dané doby na území Slezska a Pruska s přesahem do sousedních regionů a dalších zemí. Jako „Madony na lvu“ se odtud někdy, na rozdíl od této stati, přeneseně označují i stylově příbuzné Madony „bez lvů“ (analogicky jako „krásné Madony“ a „krásný sloh“). Počet slezsko-pruských Madon na lvu, trůnících či stojících, je asi patnáct,⁶² sochy tohoto stylu se registrují v téměř stopadesáti lokalitách.⁶³ Ojedinele se nacházejí i v Čechách a na Moravě, houfně v Braniborsku.⁶⁴ Primárním centrem jejich šíření se stala Vratislav, od druhé čtvrtiny 14. století po Praze nejvýznamnější město Koruny české, sekundární iniciativa přináležela Prusku.⁶⁵

Východiskem veškerých dalších úvah o slezsko-pruských Madonách na lvu se staly poznatky a závěry Ericha Wieseho (1891–1979) z let 1923, 1927 a 1929.⁶⁶ Wiese předtím, než 1933 musel odejít z místa ředitele tehdejšího Slezského muzea pro umělecké řemeslo a starožitnosti ve Vratislavi (dnes Muzeum Narodowe we Wrocławiu), vyznačil půdorys bádání o slezských Madonách na lvu. Zavedl a definoval termíny „Löwenmadonna, Löwenmadonnenwerkstatt, Löwenmadonnenkreis“ pro stylově sourodé plastiky se lvy i bez nich, které zjišťoval od Gdaňska po Halič (Krakov), ovšem především ve Slezsku a Prusku. Upozornil na jejich spojitost s cyklem Apoštolů z kostela sv. Maří Magdalény ve Vratislavi (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Trůnící Madonu s anděly ze Skarbimerze (kat. č. 38) analyzoval jako jedno z hlavních děl tohoto nového stylu. Vystihl zásadní rozdíl mezi salcburskými a slezskými Madonami na lvu. První jsou více tektonické a plně plastické, druhé reliéfní.⁶⁷

Oponující Paul Abramowski (1933) hledal prostřednictvím Madony na lvu v tehdejší Manzově sbírce ve Stuttgartu⁶⁸ spojitost se západní Evropou, s odkazem na francouzské iluminace (*Žaltář Roberta de Lisle*, The British Library, London, Arundel 83, fol. 131v, Jean Pucelle, *Bréviaire de Belleville*, Paris, Bibl. nat. Lat. 10483, fol. 37r; viz také *Bréviaire des Charles V.*, Paris, Bibl. Nat. Lat. 1052, fol. 238r). Odmítl spojovat slezsko-pruské Madony na lvu s vratislavskými Apoštoly, ovlivněnými – jak předpokládal – italským uměním. Odlišoval „Apostel- und Löwenmadonnenkreis“. Karl Heinz Clasen (1939) shrnul, prošetřil a dále posunul předchozí bádání. Už předtím neuznal Abramowského tezi o západním původu slezsko-pruských Madon na lvu, včetně jeho odkazu na francouzské iluminace.⁶⁹

Další poznatky se dostavily po druhé světové válce, už nejen od německých, ale především polských dějin umění, počínaje

LÖWENMADONNEN IN SCHLESILIEN, PREUSSEN UND POMMERN

Die bei weitem meisten Madonnen auf Löwen, thronend und stehend, haben sich auf dem Gebiet des heutigen Polen in den historischen Regionen von Schlesien, Westpreußen und Pommern, vereinzelt auch in Klein- und Großpolen erhalten.⁶¹ Sie stellen ein spezifisches Phänomen der europäischen gotischen Skulptur des 14. Jahrhunderts dar. Angesichts der relativ größeren Abmessungen als im Salzburger Land handelt es sich dabei um die Relikte nicht erhaltener Altartafeln. Im Unterschied zu der vorangegangenen, hier und dort über Europa verstreuten, solitären Löwenmadonnen, sind sie stilistisch untereinander zwar eng verknüpft, im Unterschied zu den Salzburgern aber noch weniger vereinheitlicht. Ihr charakteristischer Stil begleitet auch den überwiegenden Teil der übrigen Holzschnitzproduktion des gegebenen Zeitraums auf dem Gebiet Schlesiens und Preußens mit einem Übergreifen in die Nachbarregionen und weitere Länder. Als „Löwenmadonna“ werden manchmal daher, anders als in diesem Artikel, übertragenerweise auch stilistisch verwandte Madonnen „ohne Löwen“ bezeichnet (analog wie die „schönen Madonnen“ und der „schöne Stil“). Die Anzahl der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen, thronend oder stehend, beträgt ungefähr fünfzehn.⁶² Statuen dieses Stils werden in fast hundertfünfzig Lokalitäten registriert.⁶³ Vereinzelt kommen sie auch in Böhmen und Mähren vor, massenhaft in Brandenburg.⁶⁴ Primäres Zentrum ihrer Verbreitung wurde Breslau, das ab der zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die nach Prag bedeutendste Stadt der böhmischen Krone war. Das Verdienst einer sekundären Initiative kommt Preußen zu.⁶⁵

Ausgangspunkt aller Überlegungen über die schlesisch-preußischen Löwenmadonnen sind die Erkenntnisse und Schlüsse von Erich Wiese (1891–1979) aus den Jahren 1923, 1927 und 1929.⁶⁶ Wiese steckte den Grundriss der Forschung zu den schlesischen Löwenmadonnen ab, bevor er 1933 die Stelle des Direktors des damaligen Museums für Kunsthandwerk und Altertümer in Breslau (heute Muzeum Narodowe we Wrocławiu) verlassen musste. Er führte die Begrifflichkeit ein und definierte die Fachtermini „Löwenmadonna, Löwenmadonnenwerkstatt, Löwenmadonnenkreis“ für die stilistisch gleichartigen Plastiken mit und ohne Löwen, die er von Danzig bis Galizien (Krakau), freilich vor allem in Schlesien und Preußen festgestellt hat. Er macht auf ihre Verbindung mit dem Apostelzyklus aus St. Maria-Magdalena in Breslau aufmerksam (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Die Thronende Muttergottes mit Engeln aus Hermsdorf (Kat. Nr. 38) analysierte er als eines der Hauptwerke dieses neuen Stils. Er erfasste den grundlegenden Unterschied zwischen den Salzburgern und den schlesisch-preußischen Löwenmadonnen. Die ersten sind tektonischer und rundplastische, die anderen Reliefs.⁶⁷

Der opponierende Paul Abramowski (1933) sucht mittels der Löwenmadonna in der damaligen Sammlung Manz in Stuttgart⁶⁸ unter dem Hinweis auf französische Illuminationen (*Psalterium von Robert de Lisle*, The British Library, London, Arundel 83, fol. 131v, Jean Pucelle, *Bréviaire de Belleville*, Paris, Bibl. nat. Lat. 10483, fol. 37r; siehe auch das *Breviaire von Charles V.*, Paris, Bibl. Nat. Lat. 1052,



10
Apoštolové z kostela sv. Maří
Magdalény ve Vratislavi / Apostel
aus der Kirche St. Maria Magdalena
in Breslau, Muzeum Narodowe we
Wrocławiu.

10

přehledem Tadeusze Dobrowolského (1948).⁷⁰ Peter Metz (1951) monograficky pojednal Trůnící Madonu na lvech s anděly z kladských Krosnowic (kat.č.39), Zofia Białłowicz-Krygierowa (*2013) publikovala Madonu z Lukowa (1968). Táž poznaňská badatelka v roce 1981 vydala tiskem ve dvou svazcích svou disertaci o počátcích slezských křídlových oltářů v době slezsko-pruských Madon na lvu. Anna Ziomecka (1968) dokončila katalog plastiky Národního muzea ve Vratislavi, v němž kromě jiného autorsky spojila Apoštoly z kostela sv. Maří Magdalény (tehdy je ještě tradičně datovala kolem 1360–1370) a Trůnící Madonu na lvech ze Skarbimierze. Výsledky svého dlouholetého zkoumání fenoménu slezských Madon na lvu uložila ve velkém katalogu téhož muzea z roku 2003. Přehledně pak problematiku probrala u příležitosti výstavy středověkého umění varšavského Národního muzea konané v Basileji (2006). V současnosti se ke stavu bádání a sporným otázkám slezsko-pruských Madon na lvu kriticky vyjádřil Romuald Kaczmarek (2007). Monika Jakubek-Rackowska (2007, 2010) se věnuje výzkumu Madon na lvu v Prusku a Pomoří. Z české strany

fol. 238r) eine Verbindung mit Westeuropa. Er lehnte es ab, die schlesisch-preußischen Löwenmadonnen mit den Breslauern Aposteln zu verbinden, die – wie er voraussetzte – von der italienischen Kunst beeinflusst waren. Er unterschied zwischen dem „Apostel- und Löwenmadonnenkreis“. Karl Heinz Clasen (1939) fasste die Ergebnisse zusammen, setzte die Untersuchungen fort und schob die Forschung voran. Schon vorher hatte er Abramowskis These vom westlichen Ursprung der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen, einschließlich seines Hinweises auf französische Illuminationen, nicht anerkannt.⁶⁹ Weitere Erkenntnisse stellten sich nach dem Zweiten Weltkrieg ein, nicht mehr nur von der deutschen, sondern vor allem von der polnischen Kunstgeschichtsforschung, die mit der Übersicht von Tadeusz Dobrowolski (1948) beginnt.⁷⁰ Peter Metz (1951) behandelte monographisch die Thronende Muttergottes auf Löwen mit Engeln aus dem Glatzer Rengersdorf (Kat. Nr. 39), Zofia Białłowicz-Krygierowa publizierte die Madonna von Lukowo (1968). Dieselbe Posener Forscherin veröffentlichte 1981 in zwei Bänden ihre Dissertation über die Anfänge der schlesischen Flügelaltäre



11

11
Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi, kat. č. 31 (detail)
/ Löwenmadonna aus der Kirche St. Matthias in Breslau,
Kat. Nr. 31 (Detail).



12

12
Trůnící Madona na lvech ze Skarbimierzi, kat. č. 38 (detail)
/ Maria mit Kind auf Löwenthron aus Skarbimierz,
Kat. Nr. 38 (Detail).



13

13
Madona na lvu z Łukowa, kat. č. 4 (detail)
/ Löwenmadonna von Łukowo, Kat. Nr. 4 (Detail).



14

14
Madona z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, Královská kanonie
premonstrátů na Strahově (detail) / Madonna aus der Pfarrkirche
St. Jakob in Iglau, Königliche Kanonie der Prämonstratenser
auf dem Strahov zu Prag (Detail).

se slezským Madonám na lvu po Albertu Kotalovi a Jaromíru Homolkovi nedávno monograficky věnovali Milena Bartlová (2007) a Aleš Mudra (2007, 2008).

Počátky slezsko-pruských Madon na lvu vyznačuje stylově ještě ne zcela sourodá skupina raných děl, přímo navazujících na formotvorný přínos monumentálních Apoštolů z kostela sv. Maří Magdalény.⁷¹ Přináležejí sem zmíněné trůnící Madony se dvěma lvy ze Skarbimierze a Krosnowic, ze stojících zejména Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi (kat. č. 31). Navzájem je spojují shodné vlastnosti. Nápadné jsou jejich usměvavé tváře („bedingt durch eine sehr breite Formung des Mundes und starke Krümmung der Augenlider“, Clasen 1939). Ježíška nesou méně obvykle po pravém boku. Stojící Madony zprvu provázejí „zlí“, na všech čtyřech nohách zvednutí lvi se zuřivě otevřenou tlamou. Jsou to ploché dřevorezby, vzadu pečlivě vypracované, působící prostorově díky zvládnutí techniky iluzivního reliéfu.⁷² Draperie ovládají plynulé linie (Bachmann 1969: „ein graphisch zartes, ununtrebrochenes, fließendes Faltenlineament“). Za hypotetický počátek klasických slezsko-pruských Madon na lvu z další etapy jejich výskytu lze považovat Madonu na lvu z bývalé Manzovy sbírky ve Stuttgartu (Clasen 1939, obr. 74). Ta měla jako předchozí slezské sochy ještě reliéfně vypracovanou zadní stranu, ale už přidržovala Ježíška – což se vzápětí stalo normou – oběma rukama diagonálně před tělem. Následovala podobná, vzadu už vyžlabená Madona na lvu z pruského Ladekoppu / Lubieszewa (kat. č. 34). Typický pro Madony středního období je jejich labilní postoj na posazeném lvu, kolena šikmo o nestejně výši s expresivně protaženou levou nohou, těsně obepnutou draperií.⁷³ Vysoko posazení, pouze plenu do půl těla zahalení Ježíšci drží oběma rukama jablko,

in der Zeit der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen. Anna Ziomecka (1968) stellte den Katalog der Plastiken des Nationalmuseums in Breslau fertig, in dem sie unter anderem die Apostel aus St. Maria Magdalena (die sie also traditionell noch um 1360–1370 datierte) und die Thronende Löwenmadonna aus Hermsdorf mit demselben Schöpfer verband. Die Ergebnisse ihrer langjährigen Untersuchung des Phänomens der schlesischen Löwenmadonnen legte sie in einem großen Katalog desselben Museums aus dem Jahre 2003 nieder. Bei der Gelegenheit der in Basel (2006) veranstalteten Ausstellung mittelalterlicher Kunst des Warschauer Nationalmuseums ging sie diese Problematik dann in einer Übersichtsdarstellung durch. In der Gegenwart hat sich Romuald Kaczmarek (2007) kritisch zum Stand der Forschung und den strittigen Fragen der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen geäußert. Monika Jakubek-Rackowska (2007, 2010) widmete sich der Untersuchung der Löwenmadonnen in Preußen und Pommern. Von tschechischer Seite aus haben sich nach Albert Kotal und Jaromír Homolka unlängst Milena Bartlová (2007) und Aleš Mudra (2007, 2008) monographisch den schlesischen Löwenmadonnen gewidmet.

Die Anfänge der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen kennzeichnet eine stilistisch noch nicht völlig homogene Gruppe von frühen Werken, die direkt an den formschaffenden Beitrag der monumentalen Apostel aus St. Maria Magdalena in Breslau anknüpft.⁷¹ Hierzu gehören die erwähnten thronenden Madonnen mit zwei Löwen von Hermsdorf und Rengersdorf, von den stehenden besonders die Löwenmadonna aus der Kirche St. Matthias in Breslau (Kat. Nr. 31). Gemeinsame Eigenschaften verbinden sie

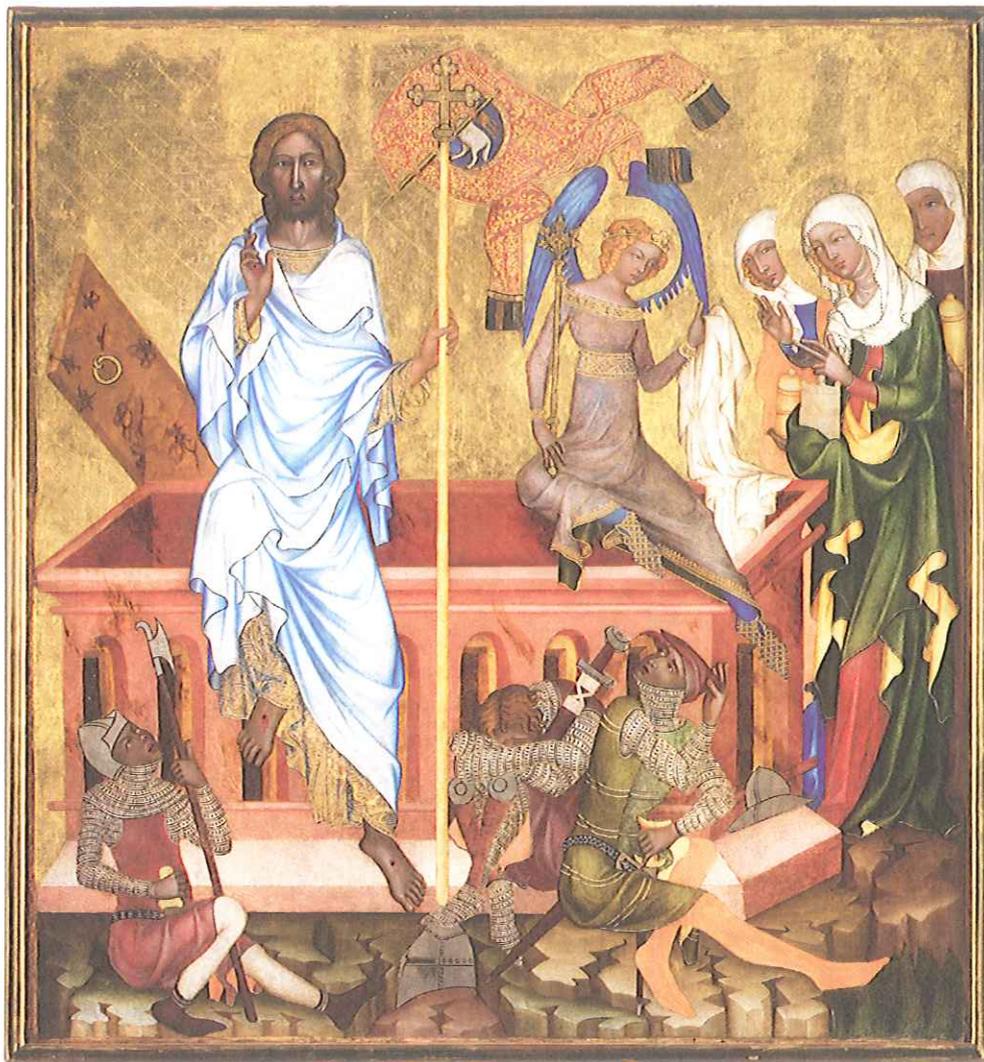


15 Madona z kostela sv. Jakuba v Jihlavě / Madonna aus der Pfarrkirche St. Jakob in Iglau, Královská kanonie premonstrátů na Strahově / Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag.

untereinander. Auffällig sind ihre lächelnden Gesichter („bedingt durch eine sehr breite Formung des Mundes und starke Krümmung der Augenlider“, Clasen 1939). Das Jesuskind tragen sie weniger üblich auf der rechten Seite. Die stehenden Madonnen werden von „bösen“, auf allen vier Füßen sich erhebenden Löwen mit wütend geöffnetem Maul bedroht. Diese Bildwerke sind flache Holzschnitzereien, hinten sorgfältig ausgearbeitet, die dank der Beherrschung der Technik des illusionistischen Reliefs räumlich wirken.⁷² Fließende Linien beherrschen die Gewandung (Bachmann 1969, „ein graphisch zartes, ununterbrochenes, fließendes Faltenlineament“). Als hypothetischen Beginn der klassischen schlesisch-preussischen Löwenmadonnen, der nächsten Phase ihres Auftretens, kann man die Löwenmadonna aus der ehemaligen Sammlung Manz in Stuttgart ansehen (Clasen 1939, Abb. 74). Diese hatte wie die vorangegangenen schlesischen Skulpturen noch eine reliefartig ausgearbeitete Rückseite, aber sie hielt das Jesuskind schon – was unmittelbar darauf zur Norm wurde – mit beiden Händen diagonal vor dem Körper (Bachmann 1969, „querliegend vor dem Körper der Mutter“). Es folgte eine ähnliche, hinten schon ausgehöhlte Löwenmadonna aus dem preussischen Ladekopp / Lubieszewo (Kat. Nr. 34). Typisch für die Madonnen der mittleren Phase ist ihr labiler Stand mit schrägen Knien auf dem sitzenden Löwen aufgrund der ungleichen Höhe mit einem expressiv hochgezogenen linken Fuß, umschlossen von einer engen Gewandung.⁷³ Das hoch sitzende, nur bis zur Körpermitte in eine Windel eingehüllte Jesuskind hält mit beiden Händen einen Apfel, das Symbol des „Zweiten Adams“. Die Löwen sitzen ruhig. „Eine gewisse unproblematische Naivität, die leicht in die Position volkstümlicher Stilisierung herabgleitet“⁷⁴ beherrscht den allgemeinen Ausdruck dieser Holzschnitzereien (Kat. Nr. 35, 36, 37). Anders wirkt die Madonna von Seeberg / Chrzypsko (Kat. Nr. 32), die sich wie auch die Plastiken in Klempolen mit dem königlichen Wawel an der Spitze durch höfische Eleganz auszeichnet (vgl. Kat. Nr. 33). Ab den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts begann der Stil der schlesischen Löwenmadonnen den böhmischen, *schönen Stil* zu beeinflussen.

Erich Wiese und dann einige weitere Kunsthistoriker vertraten eine autonome Genese des Stils der schlesisch-preussischen Madonnen (vehement Bachmann 1943). Vielleicht allein Karl Heinz Clasen (1939)⁷⁵ erwog, ob ihre Meister nicht aus Salzburg nach Breslau gekommen sein könnten. Demgegenüber analysierte Albert Kotal nach langjährigen Überlegungen eingehend 1962⁷⁶ den Hintergrund des Stils der schlesisch-preussischen Madonnen in der böhmischen Kunst.⁷⁷ Ohne es zu wissen, spannt er die ältere These von Adolf Feulner und Theodor Müller (1953) fort,⁷⁸ nach denen am Anfang des Stils der Löwenmadonnen in Schlesien ein anonymer, von Böhmen nach Breslau gekommener Holzschnitzer stand.⁷⁹ Jaromír Homolka (1978, 1999) ergänzte, dass der Meister der Aposteln aus St. Maria Magdalena nach dem Tode von Ernst von Pardubitz (* 1354) nach Breslau aus dem böhmischen Glatz gekommen sein könnte, an das diesen ersten Erzbischof von Prag feste Beziehungen banden und wo er auch begraben wurde. Gegenwärtig verteidigt Aleš Mudra (2004, 2007, 2008) den „böhmischen“ Standpunkt.

Die polnische Kunstgeschichtsschreibung nahm die



16

16
Vyšebrodský oltář, Zmrtvýchvstání / Hohenfurter Altar,
Auferstehung Christi, Národní galerie v Praze
/ Nationalgalerie Prag.

17
Madona strahovská / Strahover Madonna, Královská
kanonie premonstrátů na Strahově / Königliche Kanonie
der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag.

symbol „Druhého Adama“. Lvi poklidně sedí. Celkový výraz těchto dřevořezeb ovládá „jakási neproblematická naivnost, která snadno sklouzne do polohy lidové stylizace“⁷⁴ (kat. č. 35, 36, 37). Odlišně působí Madona z Chrzypska (kat. č. 32), vyznačující se jako plastiky v Malopolsku v čele s královským Wawelem dvorskou elegancí (k tomu viz také pražská Madonka, kat. č. 33). Od devadesátých let 14. století započal styl slezských Madon na lvu ovlivňovat český krásný sloh.

Erich Wiese a potom někteří další historici umění zastávali autonomní genezi stylu slezsko-pruských Madon (vehementně Bachmann 1943). Snad jediný Karl Heinz Clasen (1939)⁷⁵ zvažoval, zda jejich mistr nepřišel do Vratislavi ze Salcburku. Naproti tomu Albert Kotal po mnohaleté úvaze v roce 1962⁷⁶ zevrubně analyzoval zázemí stylu slezsko-pruských Madon v českém umění.⁷⁷ Aniž to věděl, rozvedl starší tezi Adolfa Feulnera a Theodora Müllera (1953),⁷⁸ podle které na počátku stylu Madon na lvu ve Slezsku stál anonymní, z Čech do Vratislavi příšlý řezbář.⁷⁹ Jaromír Homolka (1978, 1999) doplnil, že Mistr Apoštolů z kostela sv. Maří Magdalény mohl do Vratislavi přijít po smrti Arnošta z Pardubic (†1354) z českého Kladska, k němuž tohoto prvního pražského arcibiskupa vázaly pevné vztahy a je zde také pochován. V současnosti „české“ stanovisko obhajuje Aleš Mudra (2004, 2007, 2008).

Schlussfolgerungen von Feulner und Müller genauso wenig an, wie die von Kotal und Homolka (Krygierowa 1978, Ziomecka 1990, Kaczmarek 2007). Aus polnischer Sicht sind die Holzstatuen aus Nordböhmen, die Albert Kotal und weitere Kunsthistoriker als böhmische Anfänge des schlesisch-preußischen Stils der Löwenmadonnen interpretierten, Importe aus dem benachbarten Schlesien oder von dort beeinflusste Skulpturen (z.B. die Madonna aus der Pfarrkirche in Braunau (Kat. Nr. 9, etc.)). Die Frage des böhmischen Ursprungs des Stils der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen bleibt weiterhin ein „Streitpunkt“ zwischen den böhmischen und polnischen Kollegen, bei dem überhaupt nicht sicher ist, ob er jemals entschieden werden wird.

Der böhmische Ursprung des Meisters der Breslauer Apostel ist nicht sicher nachweisbar. Nichtsdestoweniger sind bei den schlesischen Löwenmadonnen anregende Anklänge der böhmischen Tafel- und Buchmalerei nicht ernsthaft zu bezweifeln, wie z.B. die Figurenbewegung und die lineare Behandlung der Gewandung bei der Auferstehung Christi des Hohenfurter Altars (um 1350) und der Löwenmadonna aus der Breslauer Matthiaskirche oder das diagonale Vorzeigen des Jesuskindes auf dem Bild der Strahover Madonna (um 1350)⁸⁰ im Vergleich mit der Madonna aus Ladekopp



17



18
Sv. Bartoloměj z Vimperka,
Regionální muzeum v Českém
Krumlově / Hl. Bartholomäus
aus Winterberg, Regionalmuseum
Krumau.



19



20

Polský dějepis umění závěry Feulnera a Müllera, stejně jako Kutala i Homolky nepřijal (Krygierowa 1978, Ziomecka 1990, Kaczmarek 2007). Viděno z polské strany dřevěné sochy ze severních Čech, které Albert Kutal a další čeští historici umění interpretovali jako české počátky slezsko-pruského stylu Madon na lvu, jsou importy ze sousedního Slezska nebo plastiky odtud ovlivněné (např. Madona z farního kostela v Broumově, kat.č. 9, a další). Otázka českého původu stylu slezsko-pruských Madon na lvu se stala trvalým „sporem“ českých a polských kolegů, přičemž není vůbec jisté, zda bude někdy rozhodnut.

Český původ Mistra vratislavských apoštolů není pevně doložitelný. Nicméně u slezských Madon na lvu nelze vážně pochybovat o podnětných ohlasech české deskové a knižní malby, jak dokládá např. pohyb postavy a lineární pojednání draperie Zmrtvýchvstalého Krista z Vyšebrodského oltáře (kolem 1350) a Madona na lvu z vratislavského kostela sv. Matěje nebo diagonálně ukazovaný Ježíšek na obraze Madony strahovské (kolem 1350)⁸⁰ v porovnání s Madonou z Lubieszewa. Čechy a Morava už před Slezskem preferovaly pravostranné Madony. A jako pádný argument české strany zůstává odkaz na dvě nesporně k počátkům stylu slezských Madon přiřaditelné dřevořezby ze Slezsku vzdálené moravské Jihlavy

belegen. Böhmen und Mähren bevorzugten schon vor Schlesien die rechtsseitigen Madonnen. Und als schlagendes Argument der tschechischen Seite bleibt der Verweis auf zwei unstrittig zu den Anfängen des Stils der schlesischen Madonnen zuordenbaren Schnitzwerke aus dem zu Schlesien fernen, mährischen Iglau – die sog. Eiglmadonna (Verlust während des Zweiten Weltkriegs) und die Madonna aus der dortigen Pfarrkirche St. Jakob (Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag).⁸¹ Abseits einer größeren Aufmerksamkeit blieben in diesem Zusammenhang zwei Holzschnitzereien aus entlegeneren Gebieten Böhmens – der hl. Bartholomäus aus Winterberg (Museum Český Krumlov)⁸² und die Madonna aus Elbogen im Westböhmisches Museum Pilsen (Kat. Nr. 12). Das von Kutal vermisste böhmische, illusionistische Relief bietet die Entdeckung der Klosterneuburger Löwenmadonna mit einer mit den schlesischen Reliefs sicherlich vergleichbaren Qualität. Der böhmische Beitrag schließt freilich gleichzeitige Impulse aus Wien oder Westeuropa nicht aus.

Die zeitliche Einordnung der schlesischen Löwenmadonnen kann sich nicht auf schriftliche Nachrichten stützen, die mit Grabmalern und Siegeln vergleichbar wären. Festeren Anhalt bietet nur die Datierung des Zyklus der Breslauer Apostel, der Plastikern

– tzv. Madona Eiglova (ztracená za druhé světové války) a Madona z tamějšího farního kostela sv. Jakuba (Královská kanonie premonstrátů na Strahově v Praze).⁸¹ Stranou větší pozornosti v těchto souvislostech zatím zůstaly dvě dřevorezby ze vzdálenějších oblastí Čech – Sv. Bartoloměj z Vimperka (Muzeum Český Krumlov)⁸² a Madona z Lokte v Západočeském muzeu v Plzni (kat. č. 12). Kutalem postrádaný český iluzivní reliéf poskytl objev Klosterneuburské Madony na lvu, jistě kvalitou srovnatelný se slezskými. Český přínos ovšem ve Vratislavi nevyklučuje souběžné impulzy z Vídně a západní Evropy.

Časové zařazení slezských Madon na lvu se nemůže opřít o písemné zprávy, srovnatelné náhrobky a pečetě. Pevnější oporu poskytuje pouze datování cyklu vratislavských Apoštolů, ve Slezsku plastik nového stylu, podle průběhu stavby kostela sv. Maří Magdalény. Dlouho se zde za rozhodující termín *post quem* považovalo dokončení chóru, odkud pocházejí, v roce 1363.⁸³ Nicméně současné polské bádání vznik těchto soch předpokládá v širším rozmezí třicátých až padesátých let 14. století. Vychází z poznatků stavebního průzkumu publikovaného Zofí Białłowicz-Krygierowou (1999), který zjistil, že konzoly pro sochy byly zasazeny do zdiva už v průběhu stavby.⁸⁴ Namítnout lze, že umístění soch na konzoly bylo možné až po zaklenutí chóru kolem roku 1360, přičemž předpoklad, že by byly zhotoveny předem a pak až třicet let deponovány, odporuje racionalitě a ekonomii středověkých stavebních postupů. Stylová a autorská rozrůzněnost souboru nedovoluje uvažovat ani o kresebném návrhu Apoštolů při plánové přípravě stavby. Předem stanoveny byly zřejmě pouze základní rozměry soch, jejich výška, šířka a hloubka. Je třeba se vrátit k staršímu názoru a předpokládat, že série Apoštolů vznikla kolem roku 1360, kdy se připravovalo nové vysvěcení kostela. Tehdy mohly vzniknout i první slezské Madony na lvu. Jejich stylové provedení v padesátých až šedesátých letech 14. století

des neuen Stils in Schlesien, anhand des Bauverlaufs der Kirche St. Maria Magdalena. Sie stammen aus dem Chor und lange wurde hier seine Vollendung im Jahre 1363 für den entscheidenden *terminus post quem* gehalten.⁸³ Dessen ungeachtet nimmt die gegenwärtige polnische Forschung die Entstehung dieser Skulpturen in einer breiteren Zeitspanne von den dreißiger bis zu den vierziger Jahren an. Sie geht von Erkenntnissen der von Zofie Białłowicz-Krygierowa (1999) publizierten Bauuntersuchung aus, die festgestellt hat, dass die Konsolen für die Statuen schon während des Bauverlaufs in die Mauer eingesetzt wurden.⁸⁴ Man kann dagegen einwenden, dass die Platzierung der Statuen auf den Konsolen erst nach der Wölbung des Chores um 1360 möglich war, wobei die Annahme, dass sie im Voraus gefertigt und dann bis zu dreißig Jahre deponiert wurden, der Rationalität und Ökonomie der mittelalterlichen Bauverfahren widerspricht. Die Differenziertheit des Komplexes hinsichtlich Stil und Urheber erlaubt es auch nicht, einen zeichnerischen Entwurf der Apostel bei der Planungsvorbereitung des Baus zu erwägen. Im Voraus wurden offensichtlich bloß die grundlegenden Ausmaße der Statuen festgelegt, ihre Höhe, Breite und Tiefe. Es ist nötig, zur älteren Ansicht zurückzukehren und anzunehmen, dass die Apostelserie um 1360 entstand, als die Neuweihe der Kirche vorbereitet worden ist. Damals könnten auch die ersten schlesischen Löwenmadonnen entstanden sein. Ihre stilistische Ausführung in den fünfziger und sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts entspricht der allgemeinen Entwicklung des *weichen Stils* in Mitteleuropa. Das typische Motiv der Breslauer Apostel (vor allem des hl. Paulus) und der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen, ihr sog. labiler Stand, wird von der unter Herzog Rudolf IV. entstandenen Wiener Monumentalskulptur abgeleitet, konkret von der Statue der Kaiserin Blanche von Valois vom Südturm des Stephansdoms (um 1359–1365, heute Historisches

19
Mistr Theodorik, Sv. Marek,
Karlštejn, Kaple sv. Kříže (detail)
/ Meister Theoderich, Hl. Markus,
Burg Karlstein, Kapelle des Heiligen
Kreuzes (Detail).

20
Lev, Praha, Staroměstská mostecká
věž / Löwe, Prag, Altstädter
Brückenturm.

21
Konzola se lvem, Praha, kostel Matky
Boží před Týnem / Konsole mit Löwe,
Prag, Kirche der Muttergottes vor
dem Teyn.



21

odpovídá celkovému vývoji měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století ve střední Evropě. Typický motiv vratislavských Apoštolů (především sv. Pavla) a slezsko-pruských Madon na lvu, tzn. jejich labilní postavení, se odvozuje z vídeňského monumentálního sochařství vzniklého za knížete Rudolfa IV., konkrétně od sochy císařovny Blanky z Valois z jižní věže Dómu sv. Štěpána (kolem 1359–1365, dnes Historisches Museum der Stadt Wien). Koncem století styl slezsko-pruských Madon ovlivňoval český krásný sloh,⁸⁵ na výstavě prvotřídně zastoupený Madonou z Altenmarktu (kat.č.29).

Ke genezi a rozvoji stylu Madon na lvu ve Slezsku došlo za významného vratislavského biskupa Přeclava z Pohořelé (1341–1376), který měl blízko ke Karlu IV. V dějinách umění je známou osobností především díky skvostnému náhrobku ve vratislavské katedrále. Podporu umění a biskupův vliv na šíření stylu Madon na lvu lze považovat, podobně jako v případě arcibiskupa Pilgrima II. von Puchheim v Salcburku, za pravděpodobné. Karl Heinz Clasen a po něm Erich Wiese sice správně kladli důraz na „lidovost“ („Volkstümliches“) zdejších Madon na lvu, vzešlých „aus den besonderen Verhältnissen der Neusiedler“ (potažmo v Solnohradsku z převážně zemědělského obyvatelstva),⁸⁶ bylo by však vůbec možné, aby k náhlému rozšíření předtím pouze exkluzivního kultu Madon na lvu došlo v době rozmáhajících se herezí bez souhlasu a podpory církevní vrchnosti?

IDEA VÝSTAVY „GOTICKÉ MADONY NA LVU“

Současná výstava je vůbec první tohoto specifického zaměření. Madony na lvu, odděleně zvláště slezsko-pruské a salcburské typy, v předešlé době více ukázaly pouze tři šířeji zaměřené výstavy, které se konaly před válkou ve Vratislavi v roce 1926 a po válce v Salcburku roku 1965 a 1976.⁸⁷

Záměrem současného projektu bylo ukázat návštěvníkům co největší počet Madon na lvu, pokud možno včetně stylového kontextu, na vzájemně se doplňujících výstavách v Olomouci a Leogangu, s jedním společným katalogem. S vynaložením velkého úsilí organizátorů se tento záměr podařilo do značné míry uskutečnit. Většímu rozšíření obou expozic bránil nedostatek finančních prostředků a problémy spojené s výpůjčkami některých obtížně dostupných děl. Přesto se podařilo vystavit více než 30 exponátů, některé z nich vůbec poprvé, včetně dvou nejstarších Madon na lvu, čtyř z celkem sedmi salcburských a sedm slezsko-pruských. Expozice návštěvníkům poskytují bezpočet umělecko-historických pozorování a komparací nejlépe patrných při návštěvě obou částí výstavy v Olomouci i Leogangu. Především však vzácná umělecká díla shromážděná na výstavě nabízejí divákům hluboký religiózní a umělecký prožitek.

Museum der Stadt Wien). Mit dem Ende des Jahrhunderts beeinflusste der Stil der schlesisch-preußischen Madonnen den böhmischen *schönen Stil*,⁸⁵ der auf der Ausstellung erstklassig von der Madonna von Altenmarkt vertreten wird (Kat.Nr.29).

Zur Genese und Entwicklung des Stils der Löwenmadonnen in Schlesien kam es unter dem Karl IV. nahestehenden, bedeutenden Breslauer Bischof Preczlaw von Pogarell (1341–1376). In der Kunstgeschichte ist er vor allem dank seines prächtigen Grabmals im Breslauer Dom eine bedeutende Persönlichkeit. Eine Förderung der Kunst und den Einfluss des Bischofs auf die Verbreitung des Stils der Löwenmadonnen kann man für wahrscheinlich halten, ähnlich wie im Falle des Erzbischofs Pilgrim II von Puchheim in Salzburg. Zwar betonten Karl Heinz Clasen und nach ihm Erich Wiese zu Recht, dass den mitteleuropäischen Löwenmadonnen etwas „Volkstümliches“ zu eigen ist, hervorgegangen „aus den besonderen Verhältnissen der Neusiedler“ (beziehungsweise im Salzburger Gebiet der überwiegend landwirtschaftlichen Bevölkerung),⁸⁶ wäre es aber überhaupt möglich gewesen, dass es in einer Zeit der anwachsenden Häresie zu einer plötzlichen Ausbreitung eines vorher nur exklusiven Kultes der Muttergottes auf dem Löwen ohne Unterstützung und Zustimmung der kirchlichen Obrigkeit kommt?

DIE IDEE DER AUSSTELLUNG „GOTISCHE LÖWENMADONNEN“

Die gegenwärtige Ausstellung ist die überhaupt erste mit dieser spezifischen Ausrichtung. Die Löwenmadonnen wurden bislang jeweils gesondert in die schlesisch-preußischen und Salzburger Typen allein von drei mehr breiter ausgerichteten Ausstellungen vorgestellt, die vor dem Krieg 1926 in Breslau und nach dem Krieg 1965 und 1976 in Salzburg stattgefunden haben.⁸⁷ Die Absicht des aktuellen Projektes ist es, den Besuchern möglichst viele Löwenmadonnen einschließlich – soweit möglich – des stilistischen Kontextes zu zeigen, und zwar auf zwei sich gegenseitig ergänzenden Ausstellungen in Olmütz und Leogang, zu denen ein gemeinsamer Katalog erscheint. Unter der Aufwendung aller Kräfte der Organisatoren gelang es, diese Absicht zu verwirklichen. Eine weitere Vergrößerung beider Ausstellungen verhinderte der Mangel an Finanzmitteln und die mit der Ausleihe einiger schwer zugänglicher Werke verbundene Probleme. Dennoch gelang es mehr als 30 Exponate auszustellen, einige von ihnen überhaupt das erste Mal, einschließlich der beiden ältesten Löwenmadonnen, vier von insgesamt sieben Salzburger und sieben schlesisch-preußische Madonnen. Die Ausstellung gewährt den Besuchern die Möglichkeit vielfältiger kunsthistorischer Vergleiche und Komparationen, zweifellos am besten beim Besuch beider Teile der Ausstellung in Olmütz und Leogang. Vor allem jedoch bieten die auf der Ausstellung versammelten, wertvollen Kunstwerke dem Betrachter ein tiefes religiöses und künstlerisches Erlebnis.

Poznámky

- 1 Bloch 1971, sl. 116; Jakubowska 1994, s. 102.
- 2 Schweigert 2000, s. 319, obr. 3, s. 320, s. 322–323, kat. č. 67.
- 3 Oxford, All Souls College, MS. lat. 6, fol. 4. Boase 1972, s. 154, 173, kat. č. 160; London, British Museum, MS Arundel 83 II. – Jakubowska 1994, S. 102, 104.
- 4 Burger 1937, s. 16–24; Bloch 1970, s. 268, 292.
- 5 Bloch 1971.
- 6 Motiv lva zakousnutého do draka se ve středověku opakuje. Vyskytuje se ještě na náhrobníku Lorenze von Bibra od Tilmanna Riemenschneiders (1516–1519) v dómě sv. Kiliána ve Würzburgu.
- 7 Bayerische Staatsbibliothek München, clm 15713. Blooche 1970, s. 274–275, obr. 26; Jakubowska 1994, s. 98.
- 8 Bloch 1970, s. 276; Taubert 1978, s. 20; Knuth 2008.
- 9 Molsdorf 1926, s. 131 (nesprávně identifikován drak); Angenendt 1968 (identifikován drak); Bloch 1970, s. 277, s. 280, obr. 29, relativně kvalitní; Jakubowska 1994, s. 105; Kier 2011, s. 112.
- 10 Wlattnig 1995.
- 11 Wlattnig 1995a, s. 80, obr. 1, „Thronende Anna mit Maria auf einer Löwenkonsole“.
- 12 Bloch 1970, s. 277.
- 13 Kutal 1973; Fajt – Hlaváčková – Royt 1993–1994.
- 14 Doré 2007, s. 184, kvalitní vyobrazení (dnešní stav).
- 15 Fajt – Suckale 2006b, s. 179–180, kat. č. II. 55, vyobrazení.
- 16 Po letech Albrecht Dürer jako Alegorii Spravedlnosti (Sol iustitiae, B 79) znázornil muže s ohnivou září a blesky v očích, jak sedí s překříženými nohama, váhami a mečem na lvu. Výklad Panofsky 1921–1922.
- 17 Kobielus 2002, s. 182.
- 18 Bloch 1970, s. 274–275.
- 19 Schmoll gen. Eisenwerth 1965, s. 96–97, T. LXVII, Fig. 2.
- 20 Ackerman 1981, s. 13, obr. 3, s. 15, obr. 4.
- 21 Eggenberger 2001.
- 22 Aubert 1946, s. 332–333.
- 23 Dehio 2011, s. 1016: „Sog. Löwenmadonna, Grünsandstein, um 1370/80, schwaches Nachfolgerwerk einiger Chorfiguren.“ Na tuto sochu laskavě upozornil kolegyně Magdalenu Schmuckovou pan Hermann Mayrhofer, správce sbírek Muzea hornictví a gotiky v Leogangu.
- 24 Boston, Museum of Fine Arts, v. 150 cm. Schwarzenski 1951, kvalitní vyobrazení; Bloch 1970, s. 262–263; Schmidt 1992, s. 243–244, Abbildungen, č. 260.
- 25 Bloch 1970, s. 263, obr. 14; Woelk 1999, s. 222–226, kat. č. 37.
- 26 Neuerer 2011, obr. 2–9, obr. 14.
- 27 Bloch 1970, s. 269.
- 28 Bloch 1970, s. 292.
- 29 Hilger 1991, s. 154.
- 30 O Mistry Michelské Madony naposledy monograficky česky Hlobil 2006a, německy Hlobil 2012.
- 31 Suckale 1999, s. 222.
- 32 Kaczmarek 2007, s. 131–132.
- 33 Kutal 1971, s. 155, pozn. 1: „In der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur wird meistens der Terminus „weicher Stil“ gebracht, der den Charakter dieser Kunst nicht ganz angemessen sein dürfte. Außerdem wird er in der tschechischen Literatur zur Benennung der böhmischen Malerei und Plastik der dritten Viertel des 14. Jahrhunderts angewendet, deren Grundeigenschaft er ausgezeichnet ausdrückt. Dagegen wird die Kunst um 1400 wirklich als schön empfunden und ihre Werke werden in den zeitgenössischen Quellen auch als schön bezeichnet.“

Anmerkungen

- 1 Bloch 1971, Sp. 116; Jakubowska 1994, S. 102.
- 2 Schweigert 2000, S. 319, Abb. 3, S. 320, S. 322–323, Kat. Nr. 67.
- 3 Oxford, All Souls College, MS. lat. 6, fol. 4. Boase 1972, S. 154, 173, Kat. Nr. 160; London, British Museum, MS Arundel 83 II. – Jakubowska 1994, S. 102, 104.
- 4 Burger 1937, S. 16–24; Bloch 1970, S. 268, 292.
- 5 Bloch 1971.
- 6 Das Motiv des in den Drachen beißenden Löwen wiederholt sich im Mittelalter. Es tritt noch am Grabmal des Lorenz von Bibra von Tilmann Riemenschneider (1516–1519) im St. Kiliansdom in Würzburg auf.
- 7 Bayerische Staatsbibliothek München, clm 15713. Bloch 1970, S. 274–275, Abb. 26; Jakubowska 1994, S. 98.
- 8 Bloch 1970, S. 276; Taubert 1978, S. 20; Knuth 2008.
- 9 Molsdorf 1926, S. 131 (nicht korrekt identifizierter Drache); Angenendt 1968 (als Drache identifiziert); Bloch 1970, S. 277, S. 280, Abb. 29, relativ qualitativ; Jakubowska 1994, S. 105; Kier 2011, S. 112.
- 10 Wlattnig 1995.
- 11 Wlattnig 1995a, S. 80, Abb. 1, „Thronende Anna mit Maria auf einer Löwenkonsole“.
- 12 Bloch 1970, S. 277.
- 13 Kutal 1973; Fajt – Hlaváčková – Royt 1993–1994.
- 14 Doré 2007, S. 184, mit qualitativvoller Abbildung (heutiger Zustand).
- 15 Fajt – Suckale 2006b, S. 179–180, Kat. Nr. II. 55, Abbildung.
- 16 Jahre später stellte Albrecht Dürer einen Mann mit Flammenschein und Blitzen in den Augen dar, wie er mit Waage und Schwert und überkreuzten Beinen auf einem Löwen als Allegorie der Gerechtigkeit sitzt (Sol iustitiae, B 79). Interpretation von Panofsky 1921–1922.
- 17 Kobielus 2002, S. 182.
- 18 Bloch 1970, S. 274–275.
- 19 Schmoll gen. Eisenwerth 1965, S. 96–97, Tf. LXVII, Fig. 2.
- 20 Ackerman 1981, S. 13, Abb. 3, S. 15, Abb. 4.
- 21 Eggenberger 2001.
- 22 Aubert 1946, S. 332–333.
- 23 Dehio 2011, S. 1016: „Sog. Löwenmadonna, Grünsandstein, um 1370/80, schwaches Nachfolgerwerk einiger Chorfiguren.“ Auf diese Statue hat freundlicherweise Herr Hermann Mayrhofer, Kustos des Bergbau- und Gotikmuseums Leogang, die Kollegin Magdalena Schmuck aufmerksam gemacht.
- 24 Boston, Museum of Fine Arts, H. 150 cm. Schwarzenski 1951, qualitativvolle Abbildung; Bloch 1970, S. 262–263; Schmidt 1992, S. 243–244, Abbildungen, Nr. 260.
- 25 Bloch 1970, S. 263, Abb. 14; Woelk 1999, S. 222–226, Kat. Nr. 37.
- 26 Neuerer 2011, Abb. 2–9, Abb. 14.
- 27 Bloch 1970, S. 269.
- 28 Bloch 1970, S. 292.
- 29 Hilger 1991, S. 154.
- 30 Zum Meister der Madonna von Michle zuletzt die tschechische Monographie Hlobil 2006a, deutsch Hlobil 2012.
- 31 Suckale 1999, S. 222.
- 32 Kaczmarek 2007, S. 131–132.
- 33 Kutal 1971, S. 155, Anm. 1: „In der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur wird meistens der Terminus „weicher Stil“ gebracht, der dem Charakter dieser Kunst nicht ganz angemessen sein dürfte. Außerdem wird er in der tschechischen Literatur zur Benennung der böhmischen Malerei und Plastik des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts angewendet, deren Grundeigenschaft er ausgezeichnet ausdrückt. Dagegen wird die Kunst um 1400 wirklich als schön empfunden und ihre Werke werden in den zeitgenössischen Quellen auch als schön bezeichnet.“

- Suckale 2009, s. 55: „Bei der Benennung der neuen Stilrichtung herrscht Verwirrung. Das erklärt sich zum Teil daraus, dass nicht genügend differenziert wird zwischen der Kunst der Jahrzehnte von ca. 1350 bis 1380/90 und der darauf folgenden; auch deshalb werden viele Werke falsch datiert. Wenn man akzeptiert, dass mit einem Namen nur eine einzige besonders hervorstechende Eigenschaft benannt werden kann, nicht aber das Verhältnis aller Eigenschaften zueinander, sollte man in Anlehnung an die tschechische Kunstgeschichtsschreibung den Begriff „Weicher Stil“ für die Werke der Zeit von ca. 1350 bis 1380/90 reservieren, für die folgenden Jahrzehnte aber den Begriff des „Schönen oder Internationalen Stils.“
- 34 Hilger 1991, s. 153.
- 35 Hallensleben 1971, sl. 169–170.
- 36 Kotal 1962, pokládal vzhledem k častému výskytu pravostranné Madony za typický projev gotického sochařství 14. století v českých zemích. Týž 1971, s. 10, konstatoval, že slezské Madony první poloviny století mají dítě na levé straně, ale Madony na lvu po polovině století nejednou na pravé, obdobně jako salcburské. Výklad českých pravostranných Madon upřesnil Suckale 1999, s. 224–225.
- 37 Clasen 1939, s. 76, obr. 82; Krygierowa 1981a, obr. 8.
- 38 Kobielius 2002, s. 182.
- 39 Bloch 1970, s. 292; Hilger 1991, s. 145.
- 40 Kobielius 2002, s. 183. Halm – Lill 1924, s. 101, „Die Erklärung für den Typ geht aus der „Goldenen Schmied“ Konrads von Würzburg hervor, wo es v. 502 ff. von Maria heißt: „Du bist des Löwen Mutter, der seine toten Jungen mit seiner lauten Stimme lebendig macht.“
- 41 Mudra 2007, s. 53.
- 42 Český encyklopedista Pavel Židek (po roce 1413–1471) daný děj upřesnil, v českém překladu latinského originálu, takto: „Když lvice porodí svoje mláďata, zrodí je mrtvá a hlídá je po tři dny, než třetího dne přijde jejich otec, dýchne jim do tváře a oživí je. Tak všemohoucí Otec probudil našeho pána třetího dne z mrtvých.“ – Hadravová 2008, s. 435 – 436.
- 43 Garzarolli-Thurnlackh 1936, s. 22, kat. č. 10.
- 44 Großmann 1965, s. 64. Bloch 1970, s. 257 o problémech s datování salcburské plastiky a zdejších Madon na lvu mj. napsal, „daß hier offenbar ein bestimmtes Vorbild wiederholt wurde.“
- 45 Schultes 2010, s. 179.
- 46 Nicméně právě toto změkčení (na první pohled patrné při srovnání obličejů a vlasů) nedovoluje přiřazovat tuto Madonu k soše sv. Floriána v Sankt Florianu (kolem 1325), jak to učinili Benker 1978 a Schultes 2012, s. 178.
- 47 Hilger 1991, s. 150, 153.
- 48 Großmann 1965, s. 64, Grimme 1976, s. 149.
- 49 Suckale 1999, s. 227.
- 50 Kieslinger 1932, T. 10, Abb. 59 „jetzt Wien Privat, ca. 1330“, s. 203 „Wien: Einst im Salzkammergut aufgetaucht. Obstholz. Etwa 50 bis 60 cm groß, meist alte Fassung, Fußplatte spätgotisch, um 1330.“ Foto Museum I, 66, 86; Großmann 1965, s. 63.
- 51 Na skalisku sedí Maria z Piety v kostele v Dlouhé Vsi, u Havlíčkova Brodu (kolem 1380), Kotal 1984, s. 256–257, obr. 199. Týž připomněl pozdější piety toho druhu v burgundském a západoevropském sochařství kolem 1400 (vyobrazení takových Piet kolem 1360 a 1380 viz Suckale 2009, s. 75, 76). Großmann 1965, s. 63, hledal jiné vysvětlení, když o Madoně na skalisku v Museu Salzburg napsal, že sedí „...auf der nur angedeuteten Thronbank.“
- 52 Už Wiese 1927 popsal rozdíl mezi salcburskými Madonami a Madonami na lvu ve Slezsku: salcburské jsou tektonické, plastičtější a plnější, slezské naopak vysloveně reliéfní. Zaunschirm 1976, s. 37: „Von der schlesischen Gruppe der Löwenmadonnen unterscheiden sich vor allem in formaler Hinsicht durch die Konstante der starken Schwingung, wobei – das Kind immer auf der ausladenden rechten Hüfte thront. Bezeichnenderweise wird gerade bei jenen schlesischen Madonnen, die stärker ausschwingen, das Kind quer, diagonal vor der Brust beidhändig getragen. Ein weiter Unterschied liegt in der Faltengebung. Im Gegensatz zu den schlesischen Werken, deren Aufbau durch Schwungfalten unterstrichen wird, ist die Salzburger Gruppe durch die horizontal gelagerten Schlüssel-falten – mit Tendenz zu ausgewogenen, vermittelnden Ypsilonfalten – gekennzeichnet.“
- Suckale 2009, S. 55: „Bei der Benennung der neuen Stilrichtung herrscht Verwirrung. Das erklärt sich zum Teil daraus, dass nicht genügend differenziert wird zwischen der Kunst der Jahrzehnte von ca. 1350 bis 1380/90 und der darauf folgenden; auch deshalb werden viele Werke falsch datiert. Wenn man akzeptiert, dass mit einem Namen nur eine einzige besonders hervorstechende Eigenschaft benannt werden kann, nicht aber das Verhältnis aller Eigenschaften zueinander, sollte man in Anlehnung an die tschechische Kunstgeschichtsschreibung den Begriff „Weicher Stil“ für die Werke der Zeit von ca. 1350 bis 1380/90 reservieren, für die folgenden Jahrzehnte aber den Begriff des „Schönen oder Internationalen Stils.“
- 34 Hilger 1991, S. 153.
- 35 Hallensleben 1971, Sp. 169–170.
- 36 Kotal 1962, hielt hinsichtlich des häufigen Auftretens der rechtsseitigen Madonnen dies für einen typischen Ausdruck der gotischen Bildhauerei des 14. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern. Idem 1971, S. 10, konstatoval, dass die schlesischen Madonnen der ersten Jahrhunderthälfte das Kind auf der linken Seite haben, die Löwenmadonnen nach der Jahrhundertwende öfters auf der rechten, ähnlich wie die Salzburger Madonnen. Die Interpretation der rechtsseitigen Madonnen präzisier-te Suckale 1999, S. 224–225.
- 37 Clasen 1939, S. 76, Abb. 82; Krygierowa 1981a, Abb. 8.
- 38 Kobielius 2002, S. 182.
- 39 Bloch 1970, S. 292; Hilger 1991, S. 145.
- 40 Kobielius 2002, S. 183. Halm – Lill 1924, S. 101, „Die Erklärung für den Typ geht aus der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg hervor, wo es v. 502 ff. von Maria heißt: „Du bist des Löwen Mutter, der seine toten Jungen mit seiner lauten Stimme lebendig macht.“
- 41 Mudra 2007, S. 53.
- 42 Der böhmische Enzyklopädist Pavel Židek (nach 1413–1471) präziserte die gegebene Geschichte in der deutschen Übersetzung des tschechischen Originals auf diese Weise: „Als die Löwin ihre Jungen gebar, kamen sie tot zur Welt und sie hütete sie drei Tage lang, als am dritten Tag ihr Vater kam, hauchte er ihnen ins Gesicht und belebte sie. So erweckte der allmächtige Vater unseren Herrn am dritten Tag von den Toten.“ – Hadravová 2008, S. 435–436.
- 43 Garzarolli-Thurnlackh 1936, S. 22, Kat. Nr. 10.
- 44 Großmann 1965, S. 64. Bloch 1970, S. 257 über die Probleme mit der Datierung der Salzburger Plastiken und der hiesigen Löwenmadonnen u. a. schrieb er, „daß hier offenbar ein bestimmtes Vorbild wiederholt wurde.“
- 45 Schultes 2010, S. 179.
- 46 Nichtsdestotrotz erlaubt gerade diese Aufweichung (offensichtlich auf dem ersten Blick beim Vergleich von Gesichtern und Haaren) nicht, diese Madonna der Statue des hl. Florian in St. Florian (um 1325) zuzuordnen, wie es Benker 1978 und Schultes 2012, S. 178, getan haben.
- 47 Hilger 1991, S. 150, 153.
- 48 Großmann 1965, S. 64, Grimme 1976, S. 149.
- 49 Suckale 1999, S. 227.
- 50 Kieslinger 1932, T. 10, Abb. 59 „jetzt Wien Privat, ca. 1330“, S. 203 „Wien: Einst im Salzkammergut aufgetaucht. Obstholz. Etwa 50 bis 60 cm groß, meist alte Fassung, Fußplatte spätgotisch, um 1330.“ Foto Museum I, 66, 86; Großmann 1965, S. 63.
- 51 Auf einem Felsblock sitzt die Maria der Pieta in der Kirche von Langendorf (um 1380), Kotal 1984, S. 256–257, Abb. 199. Derselbe erinnerte an die spätere Pieta dieser Art in der burgundischen und westeuropäischen Bildhauerei um 1400 (Abbildungen solcher Veşperbilder um 1360 und 1380 siehe Suckale 2009, S. 75, 76). Großmann 1965, S. 63, suchte eine andere Erklärung, als er über die Madonna auf dem Felsblock im Museum Salzburg schrieb, sie sitze „...auf der nur angedeuteten Thronbank.“
- 52 Schon Wiese 1927 hat den Unterschied zwischen den Salzburger Madonnen und den Löwenmadonnen in Schlesien beschrieben: die Salzburger sind tektonisch, rundplastisch, die schlesischen dagegen ausgesprochen reliefartig. Zaunschirm 1976, S. 37: „Von der schlesischen Gruppe der Löwenmadonnen unterscheiden sich vor allem in formaler Hinsicht durch die Konstante der starken Schwingung, wobei – das Kind immer auf der ausladenden rechten Hüfte thront. Bezeichnenderweise wird gerade bei

- 53 Wilm 1923 datoval Mnichov I „*kolem 1400*“, Kieslinger 1932, T. 10, Abb. 60, s. 200, berlínskou „*kolem 1340*“. Clasen 1938, s. 100, tehdy známé Madony spojil s první polovinou 14. století, Clasen 1939, s. 104, považoval dříve navrhované datování kolem 1400 za nepřijatelné, Beeh – Schnitzler 1961, s. 18, kat. č. 29, Berlín „*kolem 1420*“, Ramisch 1964, s. 16–17, skupiny „*kolem 1370–1380*“, Großmann 1961, s. 63–65, diferencoval: Mnichov I „*kolem 1360–1385*“, Berlín „*3. čtvrtina 14. století*“, Leogang „*kolem 1360*“, Bachmann 1969, s. 121, Mnichov I a Berlín „*kolem 1370–1380*“, Bloch 1970, s. 257, „*kolem 1370–1380*“, Zaunschirm 1976, s. 37–38, Mnichov I „*kolem 1365–1370*“, Berlín a Leogang „*kolem 1370–1380*“, Leogang „*kolem 1370–1380*“, Wals „*kolem 1375–1380*“, Grimme 1976, s. 149, kat. č. 16, Berlín „*pozdní 14. století*“, Hilger 1999, Mnichov II. s. 154, „*40. léta 14. století*“, Suckale 1999, s. 222, zdejší Madony lze datovat „*kolem 1335–1350*“, Mnichov I vznikl dříve než Mnichov II. Recentně Schultes 2010, s. 179–180, neúspěšně nadhodil datování už „*kolem 1320*“.
- 54 Hilger 1991, s. 146, upozornil na jiné francouzské Madony z druhé čtvrtiny 14. století.
- 55 Kotal 1962, Hilger 1991, Homolka 1999, Suckale 1999.
- 56 Fajt 2006 česky, s. 110, kat. č. 21.I (Hrádek u Benešova), Fajt 2006 německy, ibidem.
- 57 Fajt 2006 česky, s. 109, kat. č. 21, obr. s. 109, Fajt 2006 německy, s. 107–108, kat. č. 21, obr. s. 109.
- 58 Bloch 1970, s. 257, „*in dem noch eng dem Körperblock verbundenen Schwung der Schüsselfalten die Vorstufe zu jenen raumgreifenden Gebilden des ausgeprägten Weichen Stils, der ja gerade in Salzburg einen Höhepunkt fand, ... im Verein mit dem frisch zupackenden Wirklichkeitsinn der 'Parlerzeit'*“.
- 59 Hilger 1999, s. 146, popsal, čím Madonka na lvu v Mnichově (Mnichov I) předznamenává krásný sluh: „*die räumliche Durchdringung des Figurenblocks sowohl die Ponderation als auch in der Hinterschneidung der Schüsselfalten.*“ Vztah mezi salcburskými Madonami na lvu včetně připojené skupiny plastik k zdejšímu krásnému sluhu analyzoval Thomas Zaunschirm 1976, s. 24.
- 60 Schmidt 1992, s. 249, pozn. 54.
- 61 Přehledně o historii těchto zemí Barański 2006.
- 62 Skubiszewski 1978, s. 485: Celkem se zachovalo přibližně dvacet exemplářů ikonografického typu „*Madona na lvu*“, zejména ve Slezsku, na území Řádu německých rytířů a ve Velkopolsku, vzácně v Solnohradsku a Malopolsku.
- 63 Białłowicz – Krygierowa 1978, s. 250–251, včetně mapy lokalit se sovkulturami ve stylu Madon na lvu na území dnešního Polska.
- 64 Knüvener 2007.
- 65 K tehdejšímu postavení Vratislavi v českém státu nedávno monograficky Czechowic 2011, k Madonám na lvu v Prusku recentně Jakubek – Raczkowska 2007, zvl. s. 10–11.
- 66 Erich Wiese napsal stručný přehled problematiky slezsko-pruských Madon ještě v roce 1958, s. 38–40, tehdy už žil v Darmstadtu.
- 67 Wiese 1926, s. 138; Wiese 1927, s. 162: „*Der Salzburger Typ ist völlig verschieden vom schlesischen, architektonischer und mehr aufs Rundplastische zielend. Die östliche Stücke sind aus dem Reliefstil entwickelt (...)*“.
- 68 Clasen 1939, obr. 72–73.
- 69 Clasen 1938, s. 99. Białłowicz-Krygierowa 1978, s. 255, upozornění, že vztah slezsko-pruských Madon na lvu k francouzským iluminacím odmítl už Strauss 1937, s. 71.
- 70 Dobrowolski 1948, s. 102–108.
- 71 Wiese 1923, s. 21; Clasen 1939, s. 78–79; Ziomecka 2003.
- 72 Białłowicz-Krygierowa 1978, s. 253–254, konstatovala, že jediný Erich Wiese si předtím povšimnul toho, co je na těchto sochách nejvíce originální: „*iluzoryczność przestrzenną (Raumsuggestion)*“.
- 73 Clasen 1939, „*Schreitstellung*“, Bachmann 1969, „*ein Standmotiv, das durch ungleich hoch gesetzte Füße charakterisiert ist*“, Zofia Białłowicz-Krygierowa: „*úkos nog*“.
- 74 Kotal 1962, s. 34.
- 75 Clasen 1939, s. 115.
- 76 Kotal 1962, s. 34–39, kapitola Sluh Madon na lvu. Týž 1949, s. 58.
- 53 jenen schlesischen Madonnen, die stärker ausschwingen, das Kind quer, diagonal vor der Brust beidhändig getragen. Ein weiter Unterschied liegt in der Faltengebung. Im Gegensatz zu den schlesischen Werken, deren Aufbau durch Schwungfalten unterstrichen wird, ist die Salzburger Gruppe durch die horizontal gelagerten Schüsselfalten – mit Tendenz zu ausgewogenen, vermittelnden Ypsilonfalten – gekennzeichnet.“
- 53 Wilm 1923 datierte München I „*um 1400*“, Kieslinger 1932, T. 10, Abb. 60, S. 200, die Berliner „*um 1340*“. Clasen 1938, S. 100, verband die damals bekannten Madonnen mit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Clasen 1939, S. 104, betrachtete die früher vorgeschlagene Datierung um 1400 für unannehmbar, Beeh – Schnitzler 1961, S. 18, Kat. Nr. 29, Berlin „*um 1420*“, Ramisch 1964, S. 16–17, Gruppen „*um 1370–1380*“, Großmann 1961, S. 63–65, differenzierte: München I „*um 1360–1385*“, Berlin „*3. Viertel des 14. Jahrhunderts*“, Leogang „*um 1360*“, Bachmann 1969, S. 121, München I und Berlin „*um 1370–1380*“, Bloch 1970, S. 257, „*um 1370–1380*“, Zaunschirm 1976, S. 37–38, Mnichov I „*um 1365–1370*“, Berlin und Leogang „*um 1370–1380*“, Leogang „*um 1370–1380*“, Wals „*um 1375–1380*“, Grimme 1976, S. 149, Kat. Nr. 16, Berlin „*spätes 14. Jahrhundert*“, Hilger 1999, München II. S. 154, „*40er Jahre des 14. Jahrhunderts*“, Suckale 1999, S. 222, „*hiesige Madonnen lassen sich um 1335–1350 datieren*“, München I entstand früher als München II. Rezent Schultes 2010, S. 179–180, warf erfolglos eine Datierung schon „*um 1320*“ auf.
- 54 Hilger 1991, S. 146, machte auf andere französische Madonnen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufmerksam.
- 55 Kotal 1962, Hilger 1991, Homolka 1999, Suckale 1999.
- 56 Fajt 2006 tschechisch, S. 110, Kat. Nr. 21.I (Hrádek bei Beneschau), Fajt 2006 deutsch, ibidem.
- 57 Fajt 2006 tschechisch, S. 109, Kat. Nr. 21, Abb. S. 109, Fajt 2006 deutsch, S. 107–108, Kat. Nr. 21, Abb. S. 109.
- 58 Bloch 1970, S. 257, „*in dem noch eng dem Körperblock verbundenen Schwung der Schüsselfalten die Vorstufe zu jenen raumgreifenden Gebilden des ausgeprägten Weichen Stils, der ja gerade in Salzburg einen Höhepunkt fand, ... im Verein mit dem frisch zupackenden Wirklichkeitssinn der 'Parlerzeit'*“.
- 59 Hilger 1999, S. 146, beschrieb, womit die kleine Löwenmadonna in München (München I) den schönen Stil vorzeichnete: „*die räumliche Durchdringung des Figurenblocks sowohl die Ponderation als auch in der Hinterschneidung der Schüsselfalten.*“ Die Beziehung zwischen den Salzburger Löwenmadonnen, respektive der angeschlossenen Gruppe von Plastiken, zum Salzburger schönen Stil analysierte Thomas Zaunschirm 1976, S. 24.
- 60 Schmidt 1992, S. 249, Anm. 54.
- 61 Übersicht über die Geschichte dieser Länder Barański 2006.
- 62 Skubiszewski 1978, S. 485: Im Ganzen haben sich ungefähr zwanzig Exemplare des ikonographischen Typus der „*Löwenmadonna*“ erhalten, vor allem in Schlesien, auf dem Gebiet des Deutschritterordens und in Großpolen, selten im Salzburger Gebiet und in Kleinpolen.
- 63 Białłowicz – Krygierowa 1978, S. 250–251, einschließlich einer Karte der Lokalitäten mit Skulpturen im Stil der Löwenmadonnen auf dem Gebiet des heutigen Polens.
- 64 Knüvener 2007.
- 65 Zur damaligen Stellung Breslaus im böhmischen Staat unlängst monographisch Czechowic 2011, zu Löwenmadonnen in Preußen rezent Jakubek – Raczkowska 2007, bes. S. 10–11.
- 66 Erich Wiese schrieb noch 1958, S. 38–40, eine kurze Übersicht über die Problematik der schlesisch-preußischen Madonnen, damals lebte er in Darmstadt.
- 67 Wiese 1926, S. 138; Wiese 1927, S. 162: „*Der Salzburger Typ ist völlig verschieden vom schlesischen, architektonischer und mehr aufs Rundplastische zielend. Die östlichen Stücke sind aus dem Reliefstil entwickelt (...)*“.
- 68 Clasen 1939, Abb. 72–73.
- 69 Clasen 1938, S. 99. Białłowicz-Krygierowa 1978, S. 255, mit dem Hinweis, dass die Beziehung der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen zur französischen Buchmalerei schon Strauss 1937, S. 71, abgelehnt hat.
- 70 Dobrowolski 1948, S. 102–108.
- 71 Wiese 1923, S. 21; Clasen 1939, S. 78–79; Ziomecka 2003.

- 77 Odkazoval na podněty od Vyšebrodského oltáře, pozdních prací Mistra Michelské Madony, Madony z farního kostela v Broumově a dalších.
- 78 Feulner – Müller 1953, s. 238.
- 79 Kutal 1962, s. 34–39.
- 80 Kutal 1962, s. 36 „*Poloha lubieszewkého dítěte, která se tehdy v českém sochařství nevyskytuje..., je asi odvozena ze strahovské Madony nebo obrazu jí podobného.*“ O obrazu Madony strahovské v posledních letech Kyzourová – Kalina 1993, s. 22–23; Bartlová 2006, kvalitní vyobrazení.
- 81 Vyobrazení: Kutal 1962, T. Id; Kyzourová – Kalina 1993, s. 25, obr. 3.
- 82 Upozornil Wiese 1927, s. 161.
- 83 Frey 1938; Clasen 1939, s. 99–100, 108–109.
- 84 Ziomecka 2003.
- 85 Schmidt 2000, s. 312.
- 86 Dittmann 1958, s. 36.
- 87 Braune – Wiese 1929; Neuhardt 1965; Gassner – Rohrmosen 1976.
- 72 Białłowicz-Krygierowa 1978, S. 253–254, konstatovala, dass allein Erich Wiese bemerkt hat, was an diesen Statuen am originellsten ist: „*iluzoryczność przestrzenną (Raumsuggestion)*“.
- 73 Clasen 1939, „*Schreitstellung*“, Bachmann 1969, „*ein Standmotiv, das durch ungleich hoch gesetzte Füße charakterisiert ist*“, Zofia Białłowicz-Krygierowa: „*úkos nog*“.
- 74 „*... jakási neproblematická naivnost, která snadno sklouzne do polohy lidové stylizace*“, Kutal 1962, S. 34.
- 75 Clasen 1939, S. 115.
- 76 Kutal 1962, S. 34–39, Kapitel Der Stil der Löwenmadonnen. Ibid. 1949, S. 58.
- 77 Er verwies auf Anregungen vom Hohenfurter Altar, späten Arbeiten des Meisters der Madonna von Michle, der Madonna aus der Pfarrkirche in Braunau und weiterer Werke.
- 78 Feulner – Müller 1953, S. 238.
- 79 Kutal 1962, S. 34–39.
- 80 Kutal 1962, S. 36 „*Poloha lubieszewkého dítěte, která se tehdy v českém sochařství nevyskytuje ..., je asi odvozena ze strahovské Madony nebo obrazu jí podobného.*“ („*Die Stellung des Ladekopper Kindes, die damals in der böhmischen Bildhauerei nicht auftrat, ... ist wohl von der Strahover Madonna oder einem ihr ähnlichen Bild abgeleitet.*“) Über das Bild der Strahover Madonna in den letzten Jahren Kyzourová – Kalina 1993, S. 22–23; Bartlová 2006, mit qualitätsvoller Abbildung.
- 81 Abbildung siehe Kutal 1962, Tf. Id; Kyzourová – Kalina 1993, S. 25, Abb. 3.
- 82 Darauf machte Wiese 1927, S. 161, aufmerksam.
- 83 Frey 1938; Clasen 1939, S. 99–100, 108–109.
- 84 Ziomecka 2003.
- 85 Schmidt 2000, S. 312.
- 86 Dittmann 1958, S. 36.
- 87 Braune – Wiese 1929; Neuhardt 1965; Gassner – Rohrmosen 1976.

Text vznikl s přispěním Grantové agentury ČR v rámci projektu Imago, imagines: Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí ve středověku v českých zemích GAČR P 409/13-39192S a Výzkumného záměru „Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostředí“ (MSM 6198959225), Univerzita Palackého v Olomouci – Filozofická fakulta.

Der Text entstand mit finanzieller Unterstützung der Grantová agentura ČR / Czech Science Foundation ČR im Rahmen des Projektes Imago, imagines: Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí ve středověku v českých zemích GAČR P 409/13-39192S und des Forschungsprojektes „Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostředí“ (MSM 6198959225), Palacký-Universität Olmütz – Philosophische Fakultät.

KATALOG



22 Kat.č./Kat.Nr.1

TRŮNÍCÍ MADONA SE LVEM A BAZILIŠKEM THRONENDE MUTTERGOTTES MIT LÖWE UND BASILISK

Severní Německo nebo Dolní Sasko, kolem 1210–1230
/ Norddeutschland oder Niedersachsen, um 1210–1230
slonovina, fragmenty polychromie / Elfenbein, Fragmente
von Farbfassung
11,6 × 8,3 × 5 cm
Získáno r. 1893 od Margarethe Gaisler, Hamburg
(původem ze sbírky Friedricha Spitzera) / Erworben 1893
von Margarethe Gaisler, Hamburg (mit Herkunft aus der
Sammlung Friedrich Spitzer)
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg,
inv. č. / Inv.Nr. 1893.199

Literatura / Literatur: La Collection Spitzer 1890,
s./S. 41, kat. č. /Kat. Nr. 37, obr. /Taf. 9; Brinckman 1894,
s./S. 21 n./ff.; Pelka 1920, s./S. 168–168, obr. / Abb. 111;
Koechlin 1924, s./S. 2, kat. č. /Kat. Nr. 5, obr. / Taf. 2;
Goldschmidt 1926, s./S. 37, kat. č. /Kat. Nr. 133; Hamann
1927, zejm./bes. s./S. 87; Hoffmann 1970, s./S. 48, kat. č.
/Kat. Nr. 55; Sauerländer 1971, zejm./bes. s./S. 511 n./ff.;
Gaborit-Chopin 1978, s./S. 132, 205, kat. č. /Kat. Nr. 138;
Little 1979, zejm./bes. s./S. 59, 66, č./Nr. 9; Liebgott 1985,
s./S. 48, obr. / Abb. 33; Alexander – Binski 1987, s./S. 302,
kat. č. /Kat. Nr. 248 (autor hesla / Autor des Eintrags:
Neil Stratford); Sauerländer 1988, zejm./bes. s./S. 151;
Luckhardt – Niehoff 1995, díl / Bd. I, kat. č. /Kat. Nr. G 115
(autor hesla / Autor des Eintrags: Robert Suckale); Suckale
1995; Barnet 1997, kat. č. /Kat. Nr. 1 (autor hesla / Autor des
Eintrags: Charles T. Little); Heitmann 2000; Kitzlinger 2009.
Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

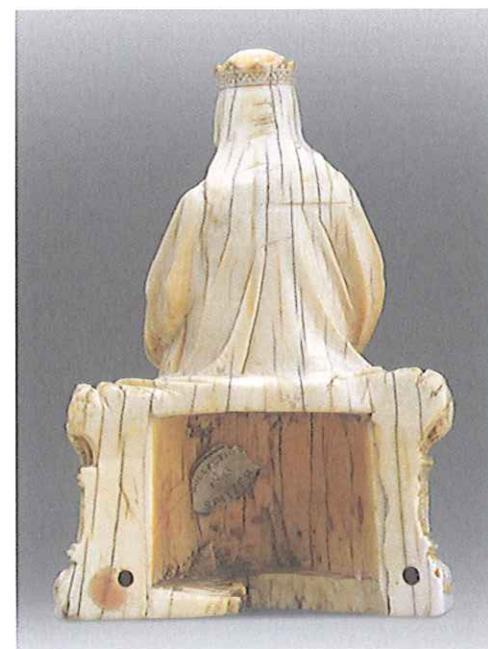
Soška trůnící Madony z Hamburku představuje Matku Boží s Ježíškem posazeným na levém kolenní. Madona má na hlavě královskou korunu se zdobenou obroučkou, jejíž výběžky se nedochovaly, a její rozpuštěné vlasy přikrývá závoj. Je oděna do roucha ozdobeného na hrudi agrafou, a zatímco její levá ruka podpírá syna, levá noha spočívá na těle ležícího lva a pravá na těle baziliška. Pravá Madonina ruka není původní. Vzhledem ke zcela neobvyklému gestu dlaně obrácenému směrem ven, s nímž se na vyobrazeních Panny Marie s Ježíškem neseťkáváme, je pravděpodobné, že zde byl druhotně použit fragment z některé sošky Panny Marie ze skupiny Zvěstování, pro niž je toto gesto naopak typické. Lze předpokládat, že původní ruka Panny Marie držela atribut – nejspíš jablko. Ježíšek je otočen čelem k divákovi, pravou ruku má pozvednutou v žehnajícím gestu a v levé drží květinový stvol, patrně lilii. Trůn Panny Marie s širokou ornamentálně zdobenou poduškou je v horní

části podepřen palmetami a ve spodní gotickými arkádami. Christine Kitzlinger (2009) uvádí, že soška obsahuje celou řadu doplňků. Kromě již zmiňované pravé ruky Panny Marie má jít také o korunu Madony (Kitzlinger uvažuje o tom, že původní byla z kovu), obě ruce Ježíška včetně květiny a zadní část lviho těla. Zde je ovšem nutno podotknout, že montáže jednotlivých částí slonovinových figur připevňovaných pomocí kolíčků ze slonoviny a lepidla nebyly ve středověku neobvyklé. Ze slohového hlediska se soška s výjimkou pravé ruky Madony jeví jako jeden celek, stejně jako koruna Panny Marie, do níž plynule zasahují krakelury vzniklé vysycháním slonoviny. Soška je opracovaná pouze z přední strany, v zadní části trůnu je prostor, ve kterém mohla být původně uložena relikvie, podobně jako u jiných sošek tohoto typu. Dochované postranní otvory patrně sloužily k připevnění na oltář, určený vzhledem ke svým rozměrům nejspíš pro soukromou zbožnost. Z hlediska ikonografického výkladu představuje soška Královnu nebes (původně snad díky jablku v pravé ruce i Druhou Evu) s žehnajícím Spasitelem, jehož květina může odkazovat na verše Písni písní, které podle výkladu Bernarda z Clairvaux popisují nevěstu – zbožnou duši a Kristovu Církev (Pís 2,1-2). Lilie může být také odkazem na novozákonní verše Mt 6,28-29. Bazilišek a lev pod nohama zobrazených postav odkazují na verš žalmu 90,13 Vulgaty (91,13), představují tedy poražené zlo. Motiv lva na zobrazení Panny Marie s Ježíškem je zároveň symbolem vlády (Gn 49,9-10) a odkazem na vítězství Mesiáše (Zj 5,5). Tento výklad ilustruje zobrazení lva, umístěného pod Kristem a levým chodidlem Panny Marie, který se zakusuje do hlavy baziliška – jde bezpochyby o detail zdůrazňující Spasitelovo vítězství nad Satanem a hříchem.

Po slohové stránce soška představuje syntézu anglického a německého sochařství prvních desetiletí 13. století. Neil Stratford (Alexander – Binski 1987) upozornil na to, že architektura Mariína trůnu je typicky anglická. Můžeme se s ní setkat např. na první velké pečetí Jindřicha III. z roku 1218 (British Library, Cotton Charter XI 53), vyobrazeného se lvem a baziliškem pod nohama, nebo v *Žaltář* z Amesbury (kolem 1250, University of Oxford, All Souls College Library, MS 6), jehož iluminace na fol. 4 představuje trůnící Madonu s nohama na lvu a baziliškovi. Také pozice Ježíškových nohou směřujících do strany, zatímco horní část těla je podána frontálně, je charakteristická pro Anglii – příkladem může být pečeť mertonského převorství z roku 1241

představující trůnící Madonu (British Library, Cotton Charter XXI 25). Záhybový systém draperie slonovinové Madony se velmi blíží zmíněné pečetí, stejně jako fragmentárně dochovanému vyobrazení trůnící Madony na západním průčelí katedrály ve Wellsu z doby kolem roku 1230. Hamburská soška ovšem vykazuje podobnost i s německým sochařstvím, a to především díky fyziognomii a většímu tělesnému objemu, které jsou charakteristické zejména pro díla vzniklá na území Německa. Příkladem může být slonovinová soška trůnící Madony z doby kolem roku 1230–1240 (dříve Berlín, Kaiser Friedrich Museum) nebo Trůnící Madona z Halberstadtu (před 1220, Halberstadt, dómský poklad). Podobnosti nalzáme také na bronzové sošce kojící Madony datované do první třetiny 13. století (Paris, Musée du Louvre, inv. č. OA 2564). Jako slohově nejbližší se ovšem jeví soška Trůnící Madony (Braunschweig, kolem 1195; Paris, Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny, inv. č. CL 23313), spojená Suckalem (Luckhardt – Niehoff 1995) s tvůrcem náhrobníku bavorského a saského vévody Jindřicha Lva (Braunschweig, kostel sv. Blažeje). Na zmíněných dílech nalezneme kromě obdobné kompozice a fyziognomie také podobné pojetí záhybů draperie včetně charakteristických esovitých skladů spodního lemu Mariína roucha a Ježíškova oděvu splývajícího přes rameno způsobem podobným tóze.

Skupinou mariánských soch dochovaných na území dnešní Francie, Norska a Německa, na níž je patrný vliv soudobého anglického



23 Kat. č. /Kat. Nr. 1

umění, se podrobně zabýval Robert Suckale (1995). Poukázal mimo jiné na souvislost s osobností Jindřicha Lva a jeho manželky – anglické princezny Matyldy, jejichž náhrobek odráží stejné slohové tendence, s jakými se setkáváme na pečeti anglického krále Richarda Lví srdce z roku 1189 (London, The British Library, loose seal XXXIX.II). Je možno říci, že hamburská slonovinová soška Trůnící Madony s největší pravděpodobností vznikla v severním Německu nebo Dolním Sasku v okruhu sochařských dílen ovlivněných anglickým uměním.

Die Statuette einer thronenden Madonna aus Hamburg stellt die Muttergottes mit dem auf dem linken Knie sitzenden Jesuskind dar. Die Madonna trägt auf dem Kopf als Königskrone einen geschmückten Reif, dessen Zacken sich nicht erhalten haben und ein Schleier bedeckt ihr gelöstes Haar. Sie ist in ein mit einer Agraffe auf der Brust geschmücktes Gewand gekleidet, und während ihre linke Hand den Sohn unterstützt, ruht der linke Fuß auf dem Körper eines liegenden Löwen und der rechte auf dem Körper eines Basilisken. Die rechte Hand der Madonna ist nicht ursprünglich. Hinsichtlich der völlig ungewöhnlichen Geste der nach Außen gewendeten Handfläche, der wir in Darstellungen der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind sonst nicht begegnen, ist es wahrscheinlich, dass hier ein Fragment von irgendeiner Marienskulptur aus einer Verkündigungsgruppe, für die diese Geste hingegen typisch ist, zweitverwendet worden ist. Man kann annehmen, dass die ursprüngliche Hand der Maria ein Attribut hielt, am ehesten einen Apfel. Das Jesuskind ist ganz zum Betrachter gewendet, die rechte Hand hat es im Segensgestus erhoben und die Linke hält einen Blumenstängel, offensichtlich einer Lilie. Der Thron Mariens mit einem breiten, ornamental geschmückten Polster wird im oberen Teil von Palmetten und im unteren von gotischen Arkaden gestützt. Christine Kitzlinger (2009) führt an, dass die Statuette eine Reihe von Ergänzungen enthält. Außer der schon erwähnten rechten Hand der Maria soll es sich auch um die Krone der Muttergottes (Kitzlinger erwägt, dass sie ursprünglich aus Metall war), beide Hände des Jesuskindes einschließlich der Blumen und der hintere Teil des Löwenkörpers handeln. Hier ist es freilich nötig zu bemerken, dass die Montage einzelner, mit Hilfe von Stiften und Klebstoff befestigter Teile von Elfenbeinfiguren im Mittelalter nicht unüblich war. In stilistischer Hinsicht erscheint die Statuette mit

Ausnahme der rechten Hand der Muttergottes als ein Ganzes, genauso wie die Krone Mariens, in welche die beim Austrocknen des Elfenbeins entstandenen Risse kontinuierlich übergreifen. Die Statuette ist nur an der Vorderseite ausgearbeitet, im hinteren Teil des Throns befindet sich ein Hohlraum, in dem ursprünglich Reliquien aufbewahrt worden sein könnten, ähnlich wie bei anderen Statuetten dieses Typs. Die seitlichen Öffnungen dienten offensichtlich zur Befestigung auf einem hinsichtlich seiner Abmessungen für die private Andacht bestimmten Altar. Unter dem Gesichtspunkt der ikonographischen Auslegung stellt die Statuette die Himmelskönigin (ursprünglich vielleicht aufgrund des Apfels in der rechten Hand auch eine Zweite Eva) mit dem segnenden Erlöser dar, dessen Blume auf einen Vers des Hohenliedes hinweisen kann, das nach der Auslegung durch Bernhard von Clairvaux die Braut Christi, die fromme Seele und die Kirche Christi, beschreibt (Hld 2,1-2). Die Lilie kann auch ein Verweis auf die neutestamentlichen Verse Mt 6,28-29 sein. Der Basilisk und der Löwe unter den Füßen Mariens verweisen auf den Psalmvers 90,13 der Vulgata (91,13), stellen also das besiegte Böse dar. Das Motiv des Löwen in Darstellungen der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind ist zugleich Symbol der Herrschaft (Gn 49,9-10) und Verweis auf den Sieg des Messias (Offb 5,5). Diese Auslegung illustriert die Darstellung des unter Christus und dem linken Fuß der Jungfrau Maria platzierten Löwen, der in den Kopf des Basilisken beißt. Es handelt sich zweifellos um ein den Sieg des Erlösers über den Satan und die Sünde betonendes Detail.

Von stilistischer Seite aus stellt die Statuette eine Synthese der englischen und deutschen Skulptur der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts dar. Neil Stratford (Alexander – Binski 1987) machte darauf aufmerksam, dass die Architektur des Marienthrons typisch englisch ist. Wir können ihr zum Beispiel auf dem ersten großen Siegel von Heinrich III. von 1218, dargestellt mit Löwen und Basilisk unter den Füßen, begegnen (British Library, Cotton Charter XI 53) oder im Psalter von Amesbury (um 1250, University of Oxford, All Souls College Library, MS 6), wo die Buchmalerei auf fol. 4 eine thronende Madonna mit den Füßen auf Löwe und Basilisk zeigt. Auch die Stellung des Jesuskindes, das die Füße zur Seite richtet, während der Oberkörper frontal gegeben ist, ist für England charakteristisch. Als Beispiel kann man das Siegel der Merton Priory von 1241 anführen (British Library,

Cotton Charter XXI 25), das die thronende Madonna wiedergibt.

Das Faltensystem der Gewandung der Elfenbeinmadonna nähert sich sehr dem erwähnten Siegel, genauso wie der fragmentarisch erhaltenen Darstellung der thronenden Muttergottes an der Westfassade der Kathedrale von Wells aus der Zeit um 1230. Die Hamburger Statuette weist allerdings auch Ähnlichkeit mit der deutschen Skulptur auf, und das vor allem Dank der Physiognomie und des größeren Körperrumfangs, die besonders für die auf dem Gebiet Deutschlands entstandenen Werke typisch sind. Ein Beispiel kann die Elfenbeinstatuette einer thronenden Muttergottes aus der Zeit um 1230–1240 (einst Berlin, Kaiser Friedrich Museum) sein oder die thronende Muttergottes aus Halberstadt (vor 1220, Halberstadt, Domschatz). Wir finden auch eine Ähnlichkeit zur Bronzestatuette einer in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts datierten stillenden Madonna (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 2564). Als stilistisch am nächsten erweist sich freilich die von Suckale (Luckhardt – Niehoff 1995) mit dem Schöpfer des Grabmals des bayerischen und sächsischen Herzogs Heinrich der Löwe (Braunschweiger Dom St. Blasius) verbundene Statuette einer Thronenden Muttergottes (Braunschweig, um 1195; Paris, Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny, Inv. Nr. CL 23313). Bei den erwähnten Werken finden wir außer ähnlichen Kompositionen und Physiognomien auch eine vergleichbare Auffassung von Gewandfalten einschließlich der charakteristischen S-förmigen Falten des Saums vom Gewand Mariens und des auf eine der Toga gleichenden Weise über die Schulter fallenden Kleides des Jesuskindes.

Mit den Gruppen von auf dem Gebiet des heutigen Frankreichs, Norwegens und Deutschlands erhaltenen Marienstatuen, an denen der Einfluss der zeitgenössischen englischen Kunst sichtbar ist, hat sich Robert Suckale (1995) eingehend beschäftigt. Er verwies unter anderem auf den Zusammenhang mit der Persönlichkeit von Heinrich dem Löwen und seiner Gattin, der englischen Prinzessin Mathilde, deren Grabmal dieselbe Stiltendenz widerspiegelt, die wir auf dem Siegel des englischen Königs Löwenherz von 1189 antreffen (London, The British Library, loose seal XXIX.II). Man kann sagen, dass die Hamburger Elfenbeinstatuette der thronenden Muttergottes mit größter Wahrscheinlichkeit in Norddeutschland oder in Niedersachsen im Umkreis der englischer Kunst beeinflussten Bildhauerwerkstätten entstanden ist.

JH

TRŮNÍCÍ MADONA NA LVU (KLENEBNÍ SVORNÍK) THRONENDE LÖWENMADONNA (GEWÖLBESCHLUSSSTEIN)

Kolem / um 1320–1330

Pískovec, průměr / Sandstein, Durchmesser 66 cm

Vysoký reliéf, hlava Marie plně plastická; poškozena Mariina koruna, chybí její levá ruka a hlava Ježíška / Hochrelief, Kopf der Marie vollplastisch; die Krone Mariens ist beschädigt, es fehlen ihre linke Hand und der Kopf des Jesuskindes

Původem z bývalého kláštera premonstrátek „Rosa coeli“ s kostelem Panny Marie v Dolních Kounicích / Provenienz: aus der ehemaligen Kirche der Jungfrau Maria des Prämonstratenserinnenklosters „Rosa coeli“ (Himmelsrose) in Dolní Kounice / Kanitz

1875 darovala hraběnka Tereza Herbersteinová, roz. z Dietrichšteina / 1875 Schenkung von Gräfin Theresia Herberstein, geb. Dietrichstein

Moravská galerie v Brně / Mährische Galerie Brünn,

inv. č. / Inv. Nr. E 60 a

Literatura / Literatur: Kutal 1935, s./S. 7, kat. č. /Kat. Nr. 5; Kutal 1938, s./S. 341; Kutal 1941, s./S. 196; Bachmann 1943, s./S. 49–52; Kutal 1962, s./S. 28–29; Kutal 1973, s./S. 486; Jurkowlanec 1989, s./S. 82; Suckale 1993, s./S. 108–109, 238–239, kat. č. /Kat. Nr. 39; Jan – Benešová 2005, s./S. 284–285; Hörsch 2009, s./S. 82–84.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Madona s korunou Královny nebes sedí na profilovaném, slepými kružbami zdobeném trůně. V levé ruce patrně podle titulu kláštera držela růži (Suckale 1993, s. 238). Ježíšek, oblečený, stojí po matčině pravém boku, v pravé ruce drží svitek (?), levou přidržuje jako symbol panenské čistoty matčinu vlasovou roušku.

Svorník je ikonograficky zajímavý. Vyznačuje počátek zobrazování pravostranných Madon nejvíce preferovaných v českém umění 14. století. Navíc Ježíšek výjimečně stojí oběma nohama na trůně vedle matky; obvykle našlapoval jednou nohou na Mariino stehno nebo tak stál oběma nohama. Shodný motiv představuje dřevěná Trůnící Madona v Augustiner-museum Freiburg (kolem roku 1300, Zinke 1995, s. 22–24, obr. s. 23) a pečeť z kláštera premonstrátů v Kaiserlautern (kat. č. 3). Ojedinelé je také umístění masky v podobě lví hlavy, fantaskně doplněné o dva velké špičaté rohy, na způsob konzoly pod sedadlem Madony. Albert Kutal (1941, s. 197) tento detail interpretoval nesprávně: „Nohy Mariiny spočívají na nízkém vystupujícím soklu, jehož spodní strana je ozdobena kočičí hlavou s velkýma



24 Kat. č. /Kat. Nr. 2

odstávajícíma ušima a hřívou, rozloženou plošně ve vlnovitých praménkách.“ Na hlavu lva upozornili Hilde Bachmannová (1943, s. 49) a Robert Suckale (1993, s. 228), aniž zde interpretovali jedno ze vzácných zobrazení Madony na lvu. Na hlavě lva stojí patrně jinak pouze románská *Ecclesia Lactans* z opatského kostela St.-Maur-des-Fossés (Schmoll gen. Eisenwerth 1965, s. 96–97, obr. LXVII, 2).

Madona na lvu v Dolních Kounicích symbolizovala vítězství Krista a Matky Boží nad ďáblem, obdobně jako další tři zdejší svorníky. Jeden vyobrazuje sv. Jiljí (sv. Prokopa?) s laní či jednorožcem, další dva, více poškozené a stylově poněkud odlišné, znázornily Lučištníka na koni a Samsona zápasícího se lvem (obr. Hlobil 2005, s. 25).

Vývoj dolnokounického kláštera ve druhé čtvrtině 14. století byl značně složitý a je obtížně interpretovatelný (Svoboda 1931; Sedláč 1980, s. 125–127; Konečný – Borský – Hořínek 1994; Benešová 2001; Líbal 2001, s. 78–81; Jan – Benešová 2005; Hörsch 2009). Základní stáť ke zdejší kamenné plastice publikoval Albert Kutal v roce 1941. Soudil, že svorníky pocházejí z hlavní lodi klášterního kostela, upozornil na jejich stylovou blízkost ke skulpturám Kaplové věže v Rottweilu (Suckale 1993, s. 264–267, kat. č. 78). Hilde

Bachmannová (1943, s. 10, 49–52) předpokládala nepřímý vztah k Rottweilu, přes tympanon severního portálu dómu v Augsburgu (Suckale 1993, s. 210–212, kat. č. 3) a s „bavorskou komponentou“ odkazovala na Madonu z mnichovského Angerkloster v Bavorském národním muzeu (Suckale 1993, s. 254, kat. č. 62). Albert Kutal se k této problematice později několikrát vrátil. V roce 1973 (Kutal 1973, s. 486) dospěl k závěru, že kameník svorníků Madony a sv. Prokopa (sic!) vyšel z varianty „rottweilského slohu, z tympanonu západního portálu kostela sv. Štěpána v Breisachu“ (Suckale 1993, s. 222–223, kat. č. 18) a že oba reliéfy mají stylové analogie ve svornících chóru sv. Štěpána ve Vídni, jak předpokládal nejpozději z 30. let 14. století, konkrétně zmínil vídeňský svorník s Pannou a jednorožcem (Wlattnig 1995a, s. 83, obr. 6, „um 1330“).

Robert Suckale (1993) odmítl komparace Hilde Bachmannové jako falešné. Dva dolnokounické svorníky analyzoval jako práce v Porýní-Falcku činných dílen ve stylu císaře Ludvíka Bavora (kolem 1330). Předpokládal, že kameník, který je vytvořil, přišel na Moravu z podnětu trevírského arcibiskupa Balduina Lucemburského (1285–1354), strýce a rádce českého krále Jana Lucemburského. Přinesl na Moravu výjimečně ludvíkovský styl.

Souboru stavební plastiky v Dolních Kounicích se souhrnně po Albertu Kotalovi podruhé věnoval až relativně nedávno Markus Hörsch (2009) – bohužel aniž práce svého předchůdce znal a citoval. Modifikoval Suckaleho závěry. Tvůrce prvních dvou jmenovaných svorníků měl pocházet z dílny sochařské výzdoby lettneru v kostele Panny Marie v Oberweselu (Suckale 1993, s. 98–99, obr. 75–77). Předpokládá, že ne Balduin, ale Jan Lucemburský, který byl 1327 spolu s ním v Oberweselu, podnítil příchod zdejších kameníků na Moravu.

Die Madonna mit der Krone der Himmelskönigin sitzt auf einem profilierten, mit Blendmaßwerk geschmückten Thron. In der linken Hand hielt sie offenkundig gemäß dem Namen des Klosters eine Rose (Suckale 1993, S. 238). Das bekleidete Jesuskind steht zur rechten Seite Mariens, in der rechten Hand hält es eine Buchrolle (?), mit der linken greift es nach dem Haarschleier der Mutter als Symbol der jungfräulichen Reinheit. Der Schlussstein ist ikonographisch interessant. Er bezeichnet den Beginn der Darstellungen der zumeist bevorzugten, rechtsseitigen Madonnen in der böhmischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Überdies steht das Jesuskind ausnahmsweise mit beiden Füßen auf dem

Thron neben der Mutter; üblicherweise setzte es mit einem Fuß auf Mariens Oberschenkel auf oder stand so mit beiden Füßen auf ihm. Ein übereinstimmendes Motiv zeigen die Thronende Muttergottes aus Holz im Augustinermuseum Freiburg (um 1300, Zinke 1995, S. 22–24, Abb. S. 23) und das Siegel des Prämonstratenserklosters in Kaiserlautern (Kat. Nr. 3). In ihrer Art einzig ist auch die Anbringung der Maske in der Gestalt eines phantasievoll um zwei spitze Ecken ergänzten Löwenkopfes auf der Weise einer Konsole unter einem Sitz der Madonna.

Albert Kotal (1941, S. 197) hatte dieses Detail nicht richtig interpretiert: „Die Füße Mariens ruhen auf einem niedrigen, hervortretenden Sockel, dessen Unterseite mit einem Katzenkopf mit großen, abstehenden Ohren und einer flächig in wellenförmigen Flechten ausgebreiteten Mähne geschmückt ist.“ Auf den Löwenkopf haben Bachmann (1943, S. 49) und Robert Suckale (1993, S. 228) aufmerksam gemacht, ohne dass sie hier eine der seltenen Darstellungen der Löwenmadonnen interpretiert hätten. Auf einem Löwenkopf steht auch eine noch romanische *Ecclesia Lactans* aus der Abteikirche St.-Maur-des-Fossés (Schmoll gen. Eisenwerth 1965, S. 96–97, Tf. LXVII, Fig. 2). Die Löwenmadonna in Kanitz symbolisierte den Sieg Christi und der Gottesmutter über

den Teufel, analog wie die drei weiteren, hiesigen Schlusssteine. Einer gibt den hl. Ägidius (hl. Prokop?) mit Hirschkuh oder Einhorn wieder, die beiden anderen, stärker beschädigten und stilistisch ziemlich abweichenden, stellen einen Bogenschützen auf dem Pferd und den mit dem Löwen kämpfenden Samson dar (Abb. Hlobil 2005, S. 25).

Die Entwicklung des Kanitzer Klosters in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war besonders kompliziert und ist schwierig zu interpretieren (Svoboda 1931; Sedlák 1980, S. 125–127; Konečný – Borský – Hořínek 1994; Benešová 2001; Líbal 2001, S. 78–81; Jan – Benešová 2005; Hörsch 2009). Den grundlegenden Aufsatz zur hiesigen Steinplastik hat Albert Kotal 1941 publiziert. Er folgerte, dass die Schlusssteine aus dem Hauptschiff der Klosterkirche stammen und machte auf ihre stilistische Nähe zu den Skulpturen des Kapellenturms in Rottweil aufmerksam (Suckale 1993, S. 264–267, Kat. Nr. 78). Hilde Bachmann (1943, S. 10, 49–52) nahm eine indirekte Beziehung über das Tympanon des Nordportals des Doms in Augsburg zu Rottweil an (Suckale 1993, S. 210–212, Kat. Nr. 3) und verwies mit der Feststellung einer „bayerischen Komponente“ auf die Muttergottes aus dem Münchener Angerkloster im Bayerischen Nationalmuseum (Suckale 1993, S. 254, Kat. Nr. 62). Albert Kotal kehrte zu dieser Problematik später mehrfach zurück. Im Jahre 1973 (Kotal 1973, s. 486) gelangte er zum Schluss, dass der Steinmetz der Schlusssteine mit der Madonna und dem hl. Prokop (sic!) von einer Variante des „Rottweiler Stils, vom Tympanon des Westportals des Breisacher Stephansmünsters“ ausging (Suckale 1993, S. 222–223, Kat. Nr. 18) und dass beide Reliefs eine stilistische Analogie in den Schlusssteinen des Chors des Stephansdoms zu Wien haben, die, wie er annahm, spätestens aus den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts stammen, wobei er konkret den Wiener Schlussstein mit der Jungfrau und dem Einhorn erwähnte (Wlattnig 1995a, S. 83, Abb. 6, „um 1330“). Robert Suckale (1993) lehnte den von Hilda Bachmann angestellten Vergleich als falsch ab. Die zwei Kanitzer Schlusssteine analysierte er als Arbeiten von in der Rheinpfalz im Stil Kaiser Ludwigs des Bayern (um 1330) tätigen Werkstätten. Er nahm an, dass der Steinmetz, der sie geschaffen hat, auf Veranlassung des Trierer Erzbischofs Balduin von Luxemburg (1285–1354), Onkel und Berater des böhmischen Königs Johann von Luxemburg, nach Mähren kam. Er brachte den außergewöhnlichen Stil der Kunst Ludwigs nach Mähren.



Dem Komplex der Bauplastik im Kanitz widmete sich nach Albert Kutal summarisch das nächste Mal erst vor nicht allzu langer Zeit Markus Hörsch (2009) – leider ohne die Arbeiten seiner Vorgänger zu kennen oder zu zitieren. Er modifizierte Suckales Schlussfolgerungen. Der Schöpfer der ersten zwei genannten Schlusssteine sollte aus der Werkstatt der bildhauerischen Ausstattung des Lettners in der Liebfrauenkirche in Oberwesel stammen (Suckale 1993, S. 98–99, Abb. 75–77). Er nimmt an, dass nicht Balduin, sondern Johann von Luxemburg, der 1327 gemeinsam mit ihm in Oberwesel gewesen war, die Reise der hiesigen Steinmetze nach Mähren veranlasst hat.

IH

3

LISTINA S PEČETÍ KANONIE PREMONSTRÁTŮ V KAISERSLAUTERNU URKUNDE MIT KONVENT-SIEGEL DER PRÄMONSTRATENSER IN KAISERSLAUTERN

Vystaveno 26. května 1419, typář po roce 1360

/ Ausgestellt am 26. Mai 1419, Typar nach 1360

Kulatá pečeť, červený vosk, průměr 56 mm / Rundes Siegel, roter Wachs, Durchmesser 56 mm

Obličej Panny Marie a Ježíška a hřbety záhybů draperie značně sedřeny / Die Gesichter der Maria und des Jesuskindes sowie die Faltenrate der Gewandung beträchtlich berieben

Opis / Umschrift: „S. CONVENT (. .) LUTERN (. .)“

Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz. Landeshauptarchiv Koblenz, inv. č./Inv.Nr. Best 48 Nr. 5062

Literatura / Literatur: Weber 1965; Weber 1967; Bloch 1970, s./S. 277; Ostrowitzki 2010.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Pečeť zobrazuje trůnící Madonu s vysokou korunou Královny nebes. Sedí na profilovaném trůně se lvem pod nohama v architektonicky utvářeném baldachýnu. Po pravici má velké žezlo s liliovým zakončením (*Lilienszepter*). Wilhelm Weber (1967, s. 148) neobvyklý motiv k Madoně připojeného žezla vysvětlil odkazem na čtvrtou knihu Mojžíšovu (Nu 24, 17): „*Vyjde hvězda z Jákoba, povstane žezlo z Izraele.*“ (příměr, „*žezlo z Izraele*“ – Kristus). V pravé ruce drží Maria jablko „Druhé Evy“, levou přidržuje oblečeného vzpřímeného Ježíška s křížovým nimbem. Výjimečně stojí oběma nohama na asymetricky prodloužené lavici, obdobně jako v případě Trůnící Madony na lvu z Dolních Kounic (kat. č. 2).

Ukazovákem míří k Marii (srov. Madonu na lvu z Klosterneuburgu, kat. č. 5), v levé ruce drží nejspíše svitek. Velký lev leží na prackách s hlavou pod Ježíškem, obrácenou k publiku. Podobný typ lva provází sochu Stojící Madony ze St. Aignan v Notre-Dame v Paříži.

Wilhelm Weber (1967, s. 139–140) poukázal na další dva exempláře sledované pečeti ve Státním archivu v Luzernu / Staatsarchiv Luzern, přivěšené k listinám ze 7. září 1406 a 24. srpna 1508. Upozornil, že konvent premonstrátů 28. července 1360 použil odlišnou oválnou pečeť rovněž s Trůnící Madonou, ještě bez lva. Odtud datoval vznik lví pečeti (pečetidla) kaiserlauternských premonstrátů do doby krátce po roce 1360. Kaiserlauternská pečeť tak prolongovala dlouhou tradici předchozích solitérních Madon na lvu. Analogie s kamennou Madonou premonstrátů v Ilbenstadtu, posazenou na lvu, kterou zmínil Peter Bloch, není evidentní.

Das Siegel stellt die thronende Muttergottes mit einer hohen Krone als Königin des Himmels dar. Sie sitzt auf einem profilierten Thron mit einem Löwen unter den Füßen in einer Baldachinarchitektur. Zu ihrer Rechten hat sie ein großes Lilienszepter. Wilhelm Weber (1967, S. 148) erklärte das ungewöhnliche Motiv des mit der Madonna verbundenen Szepters mit einem Hinweis auf das vierte Buch Mosis (Num 24,17), „*Ein Stern geht auf aus Jacob, ein Szepter kommt auf in Israel*“ (unter Gleichsetzung von „Szepter aus Israel“ mit Christus). In der rechten Hand hält Maria den Apfel der „Zweiten Eva“, mit der linken Hand hält sie das bekleidete, aufrecht stehende Jesuskind mit Kreuznimbus. Ausnahmsweise steht es mit beiden Füßen auf der asymmetrisch verlängerten Sitzbank, ähnlich wie im Falle der Thronenden Löwenmadonna aus Kanitz (Kat. Nr. 2). Mit dem Zeigefinger zeigt es auf Maria (vgl. die Klosterneuburger Löwenmadonna, Kat. Nr. 5), in der linken Hand hält es am ehesten eine Buchrolle. Ein großer Löwe liegt auf seinen Pranken, mit dem zum Betrachter gewandten Haupt unterhalb des Jesuskindes. Ein ähnlicher Typus von Löwe begleitet die Madonna von St. Aignan in Notre-Dame von Paris.

Wilhelm Weber (1967, S. 139–140) verwies auf zwei weitere Exemplare des betreffenden Siegels im Staatsarchiv Luzern, angehängt an Urkunden vom 7. September 1406 und vom 24. August 1508. Er machte darauf aufmerksam, dass der Prämonstratenserkonvent am 28. Juli 1360 ein abweichendes, ovales Siegel benutzt hat, zwar gleichfalls mit



26 Kat. č./Kat.Nr.3

einer Thronenden Muttergottes, aber noch ohne Löwen. Daher datierte er die Entstehung des Löwensiegels (des Siegelstempels) der Prämonstratenser in Kaiserslautern in die Zeit kurz nach 1360. Das Kaiserlauterner Siegel verlängerte so die lange Tradition der vorangehenden solitären Löwenmadonnen. Die Analogie mit der steinernen, auf einem Löwen sitzenden Muttergottes der Prämonstratenser in Ilbenstadt, die Peter Bloch erwähnt hat, ist nicht augenscheinlich.

IH

4

MADONA NA LVU Z LUKOWA LÖWENMADONNA VON LUKOWO

Praha, Vratislav nebo Poznaň, kolem 1375 / Prag, Breslau oder Posen, um 1375

Pozůstatek oltářního retáblu / Aus einem verloren gegangenen Altarretabel

Lípa / Lindenholz, 114 × 32 × 12 cm, nízký reliéf, vzadu vyžlabeno, od krku k pasu Panny Marie dřevo nastaveno vertikálně klínem, hlavy Marie a Ježíška téměř plně / Flachrelief, rückseitig ausgehöhlt, vom Hals bis zur Taille Mariens vertikal ein Holzkeil eingesetzt, die Köpfe Marias und des Jesuskindes fast runderplastisch

Mariina koruna nahoře zarovnaná, špička jejího nosu porušena, chybí část žezla, levá ruka Ježíška s částí otevřené knihy a prsty na jeho levé noze, reliéf nad hlavou lva proděravělý, střední partie nízké podnože a zadní tlapy lva ztraceny

/ Die Zacken der Krone Mariens oben eingeebnet, ihre Nasenspitze abgebrochen, es fehlen ein Teil des Szepters, die linke Hand des Jesuskindes mit einem Teil des geöffneten Buches und die Finger an seiner linken Hand, das Relief über dem Löwenkopf weist Löcher auf, die Mittelpartie des niedrigen Sockels und die Hintertatzen des Löwen verloren

Restaurováno / Restauriert 1996 (Krzysztof Powiedzki, Muzeum Narodowe, Poznaň / Posen); Zjištěny pozůstatky

křídového podkladu, inkarnátu, primární polychromie a zlatení (koruna, žezlo, lev) / Reste der Kreidegrundierung, des Inkarnats, der primäre Farbfassung und Vergoldung festgestellt (Krone, Szepter, Löwe)

Původně Łukowo, Velkopolsko, farní kostel sv. Michala Archanděla / Ursprünglich Łukowo/Bogendorf, Großpolen, Pfarrkirche St. Michael Erzengetl

Poznań, Muzeum Archidiecezjalne / Posen, Erzdiözesanmuseum, inv. č. / Inv. Nr. 4594

Literatura / Literatur: Kotal 1966a, s./S.9; Białłowicz-Krygierowa 1968; Bloch 1970, s./S.264; Białłowicz-Krygierowa 1981b, s./S.75–76, kat. č. /Kat. Nr. b 41; Woziński 1990, s./S.6; Suckale 1999, s./S.221–222, 227–228; Wetesko 1997, s./S.60, kat. č. /Kat. Nr. C 4, obr. / Abb. 43; Lewalter 2002, s./S.81; Suckale 2006 (česky / tschechisch); Suckale 2006 (německy / deutsch); Kaczmarek 2007, s./S.131–132. Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Madona je zobrazena s korunou a žezlem Královny nebes. Ježíška přidržuje po pravém boku. S esovitě prohnutou postavou, levou nohu uvolněnou, stojí na velkém lvu. Vysoce vykasaný plášť pokrývá její hlavu jako byzantské maforium. Na hrudi je přetažen z levého ramene pod pravou paži. Ježíšek, oděný dlouhou tunikou, se s rozevřenou knihou (Posledního soudu) upřeně dívá směrem k věřícím. Umístěn nad pevnou nohou Marie zatěžuje hlavu lva. Ten, vysoko pozvednutý na ohnutých prackách jako symbol překonaného zla, obrací hlavu k publiku.

Z kvalitativního hlediska značný rozdíl mezi relativně vynikajícím provedením hlavy łukowské Marie (na úrovni Madony z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, dnes Praha, Strahovská obrazárna) v porovnání s loutkovitým zpodobněním lva a podobně diferencovanými prsty Mariiny levé (s žezlem) a pravé ruky svědčí o uplatnění kolektivní dílenské praxe (podobně jako v případě dřevorezby Bolestného Krista z dílny Mistra Michelské Madony, Moravská galerie v Brně – Hlobil 2011).

O Madoně na lvu z Łukowa poprvé ústně referovala Zofia Białłowicz-Krygierowa v květnu 1966. V témže roce sochu v literatuře zmínil Albert Kotal, uvedl ji do souvislosti s monumentální Madonou Staroměstské radnice v Praze, o níž předpokládal, že vznikla v roce 1381. Základní monografickou studii o Madoně z Łukowa publikovala Białłowicz-Krygierowa (1968). Tehdy a v dalších letech tuto sochu s odvoláním na datování pražské Staroměstské Madony řadila kolem let 1370–1380. Spojení s Velkopolskem považovala za nahodilé. Předpokládala, že vznikla ve Vratislavi v dílně primárního šíření



27 Kat. č./Kat. Nr.4

slezských Madon na lvu. Za starší považovala prostorově méně rozvinutou Madonu z vratislavského kostela sv. Matěje (kat. č.31). Obrat učinil v roce 1999 Robert Suckale. Sochu překvapivě analyzoval jako českou práci z doby kolem roku 1340. Madona Staroměstské radnice měla vzniknout v padesátých letech 14. století (s odkazem na shodný typ starší Madonky z Poissy, Antverpy, Musée van der Bergh, viz Kossegarten 1964, s. 304, obr. 304). Madonu z Łukowa hodnotil jako nejstarší dochovaný typ stojící Madony na lvu, jehož šíření měl podporovat Karel IV. Námitka proti Suckaleho teorii (Kaczmarek 2007) se týkala okolnosti, že v samotných

Čechách a na Moravě se zobrazení Madony na lvu nevyskytují. Slovy oponenta

„V Suckaleho pojetí se „Madona z Łukowa stala izolovaným důkazem raného stylového působení přímo z centra lucemburské vlády na Velkopolsko, který byl však vytržen jak z velkopolských, tak ze slezských souvislostí.“ Z umělecké tradice obou těchto oblastí byla přitom socha už dříve odvozována (má zde kompoziční analogie v Madoně ze Střešova / Strezsow u Vratislavi.)

Nicméně spojení s Madonami na lvu ve Slezsku či Velkopolsku není vůbec bezproblémové. Volná noha łukowské Marie není nad lvem strnule protažená, jak je tomu běžně u tamějších Madon (kat. č.31–32, 34–36), ale zároveň v kolenní poněkud ohnutá do strany (tentoto motiv v radikálnější provedení ukazuje Klosterneuburská Madona na lvu, zde je i lev s tělem pozvednutým na ohnutých tlapách nad podnož (kat. č.5). A co je ještě důležitější, typ obličej łukowské Marie, italizující účes Ježíška fixovaný obroučkou a celkový vznesený výraz této sochy se obtížně srovnávají s programovým plebejstvím a milou naivitou slezsko-pruského stylu Madon na lvu. Madona z Łukowa „dvorským“ pojetím připomíná bystu Blanky z Valois v triforiu katedrály sv. Víta v Praze (mezi roky 1373–1375, kvalitní vyobrazení Kuthan – Royt 2011, s. 239).

Suckaleho rané datování Madony z Łukowa se jeví jako problematické. Typologická komparace s Madonou z Poissy poskytuje pouze *terminus post quem*, přičemž je zřejmé, že poměrně dobře časově zařaditelná česká malba dospěla k podobné měkké draperii značně později (viz znázornění sv. Jana z desky Ukřižování Vyšebrodského oltáře, kolem 1350, nebo Madony na hadu v cyklu nástěnných maleb v Emauzském klášteře v Praze, kolem 1375, Kubínová 2012, s. 325, obr. č. vi, s. 99–104). Pro pozdější datování svědčí i zvláštní obličejová maska lva s rovným kořenem širokého nosu. Obdobní ploskolebí lvi se v českém umění vyskytují až od obrazu sv. Marka v kapli sv. Kříže na Karlštejně (Mistr Theodorik, 1360–1364, vyobrazení Fajt 1997, s. 421) nebo Staroměstské věže Karlova mostu (kolem 1378). Mezi slezsko-pruskými Madonami na lvu se kromě Madony z Łukowa nenacházejí.

Die Madonna ist mit Krone und Szepter als Himmelskönigin dargestellt. Das Jesuskind hält sie auf der rechten Seite. In gelöster Haltung steht die S-förmig geschwungene Figur mit dem linken Bein als Spielbein auf dem großen Löwen. Der über den Kopf geworfene Mantel bedeckt ihn wie das byzantinische

Maphorion. Er wird von der linken Schulter unter dem rechten Arm auf die Brust gezogen. Das in eine lange Tunika gekleidete Jesuskind mit einem aufgeschlagenen Buch in den Händen (Jüngstes Gericht), schaut unverwandt zum Betrachter. Auf der Achse von Marias Standbein positioniert, lastet es auf dem Kopf des Löwen. Dieser wendet, sich auf seinen gekrümmten Pranken erhebend, als Symbol des überwundenen Bösen, sein Haupt zum Betrachter. Unter dem Gesichtspunkt der Qualität zeugt der Unterschied zwischen der ziemlich hervorragenden Ausführung des Kopfes der Łukower Maria (auf dem Niveau der Madonna aus der Kirche St. Jakob in Iglau, heute Prag, Strahovska obrazárna / Gemäldegalerie Strahov) im Vergleich mit der puppenhaften Wiedergabe des Löwen und mit den ähnlich differenzierten Fingern von Marias linker (mit Szepter) und rechter Hand von einer Anwendung arbeitsteiliger Werkstattpraxis (ähnlich wie im Falle des Schnitzwerks des Schmerzensmanns aus der Werkstatt des Meisters der Madonna von Michle, Moravská galerie v Brně / Mährische Galerie Brunn – Hlobil 2011).

Über die Löwenmadonna aus Łukowo referierte zum ersten Mal mündlich Zofia Białłowicz-Krygierová im Mai 1966. In diesem Jahre erwähnte Albert Kotal die Skulptur

in der Literatur und brachte sie in Zusammenhang mit der monumentalen Madonna des Altstädter Rathauses zu Prag, von der er annahm, dass sie 1381 entstanden ist. Die grundlegende monographische Studie über die Madonna von Łukowo publizierte Białłowicz-Krygierová (1968). Damals und in den weiteren Jahren reihte sie diese Skulptur mit Berufung auf die Datierung der Prager Altstädter Madonna in die Jahre 1370–1380 ein. Die Verbindung mit Großpolen hielt sie für zufällig. Sie nahm an, dass sie in Breslau in einer Werkstatt der primären Verbreitung der schlesischen Löwenmadonnen entstanden ist. Die räumlich weniger entwickelte Madonna aus der Breslauer Kirche St. Matthias (Kat. Nr. 31) hielt sie für älter. Eine Wende brachte Robert Suckale im Jahre 1999. Er analysierte die Statue überraschend als böhmische Arbeit aus der Zeit um 1340. Die Madonna des Altstädter Rathauses sollte in den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein (mit Hinweis auf den übereinstimmenden Typus der älteren Madonna von Poissy, Antwerpen, Museum Mayer van der Bergh, siehe Kossegarten 1964, S. 304, Abb. 304). Die Madonna von Łukowo wertete er als den ältesten, erhaltenen Typus der stehenden Löwenmadonnen, dessen Verbreitung Karl IV. unterstützt haben soll.

Der Einwand gegen Suckales Theorie (Kaczmarek 2007) betrifft den Umstand, dass in Böhmen und Mähren selbst Darstellungen von Löwenmadonnen nicht vorkommen würden. Mit den Worten des Opponenten: „In Suckales Auffassung wurde die Madonna von Łukowo zu einem isolierten Beispiel für das frühe stilistische Wirken direkt aus dem Zentrum der Luxemburger Herrschaft auf Großpolen, das jedoch sowohl aus großpolnischen als auch schlesischen Zusammenhängen herausgerissen wurde.“ Dabei wurde diese Skulptur schon früher aus der künstlerischen Tradition dieser beiden Gebiete abgeleitet (sie hat kompositionelle Analogien in der Madonna aus Striese / Streszow bei Breslau).

Nichtsdestoweniger ist die Verbindung mit den Löwenmadonnen in Schlesien oder Großpolen überhaupt nicht problemlos. Das Spielbein der Maria von Łukowo ist über dem Löwen nicht durchgestreckt, wie es bei den dortigen Madonnen üblich ist (Kat. Nr. 31–32, 34–36), aber zugleich in den Knien etwas zur Seite gedreht (dieses Motiv zeigt in radikalerer Ausführung die Klosterneuburger Löwenmadonna, hier erhebt sich der Löwe auf gekrümmten Tatzen mit dem Körper über den Sockel (Kat. Nr. 5). Und was noch wichtiger ist, der Gesichtstypus der Łukower Maria, die italianisierende, durch einen Reif fixierte Frisur des Jesuskindes und der vornehme Gesamtausdruck dieser Statue lässt sich schwerlich mit der programmatischen Volkstümlichkeit und liebenswürdigen Naivität des schlesisch-preußischen Stils der Löwenmadonnen vergleichen. Mit der „höfischen“ Auffassung erinnert die Madonna von Łukowo an die Büste der Blanche von Valois aus dem Triforium des Prager Veitsdoms (zwischen 1373–1375, Abbildung Kuthan – Royt 2011, S. 239).

Suckales Frühdatierung der Madonna von Łukowo erscheint als problematisch. Der typologische Vergleich mit der Madonna von Poissy bietet nur einen *terminus post quem*, wobei offensichtlich ist, dass die relativ gut zeitlich einordenbare böhmische Malerei beträchtlich später zu ähnlich weichen Gewandungen gelangte (siehe die Darstellung des hl. Johannes von der Tafel mit der Kreuzigung des Hohenfurter Altars, um 1350 oder die Madonna auf der Schlange im Zyklus der Wandmalereien im Emmaus-Kloster zu Prag, um 1375, Kubínová 2012, S. 235, Abb. Nr. vi, S. 99–104). Eine spätere Datierung bezeugt auch die eigentümliche Gesichtsmaske des Löwen mit einer geraden Wurzel der breiten Nase. Analoge, plattschädelige Löwen tauchen in der böhmischen Kunst erst seit dem Bild



28 Kat. č./Kat. Nr. 4



des hl. Markus in der Heilig-Kreuz-Kapelle auf Karlstein (Meister Theoderich, 1360–1364, Abbildung Fajt 1997, S. 421) oder dem Altstädter Turm der Karlsbrücke (um 1378) auf. Unter den schlesisch-preußischen Löwenmadonnen kommen sie außer bei der Madonna von Łukowo nicht vor.

IH

5

MISTR MICHELSKÉ MADONY
MEISTER DER MADONNA VON MICHELE
MADONA NA LVU
Z KLOSTERNEUBURGU
LÖWENMADONNA VON
KLOSTERNEUBURG

Brno nebo Praha, kolem 1345 / Brünn oder Prag, um 1345

Dub, reliéf / Eiche, Relief, 91 × 32 × 13 cm

Podle rozměrů, plasticky nevypracované zadní strany, předklonu Mariiny hlavy a vzhledem k dopředu zešíkmené podnoží šlo o střední část oltářního retáblu. Uvažovat lze také o příslušnosti k jinak nedochovaným chórovým lavicím

Menší destrukce na bradě lva, vzadu vlevo chybí část podnože, kazy a praskliny dřeva, vzadu je spínají tři kovové kramle; nad pravým kolenem dodatečně odlehčující vývrty kvůli praskání dřeva; sporadické zbytky přemaléb z 19. století, starší polychromie nezištěna; zčernalá místa po opalech plamenem svící

/ Nach den Maßen, der plastisch nicht ausgearbeiteten Rückseite, der Neigung von Mariens Haupt und hinsichtlich der nach vorne abgeschrägten Plinthe handelt es sich um das Mittelteil eines Altarretabels. Man kann auch die Zugehörigkeit zu einem weiter nicht erhaltenen Chorgestühl erwägen

Kleinere Schäden am Löwenkinn, hinten links fehlt ein Teil der Plinthe, Defekte und Risse im Holz, hinten von drei geschmiedeten Klammern gehalten; auf dem rechten Knie wegen Sprengens im Holz nachträgliche Entlastungsbohrungen; vereinzelt Reste von Überfassungen des 19. Jahrhunderts, eine ältere Farbfassung nicht festgestellt; geschwärzte Stellen aufgrund Versengung durch Kerzenflammen.

Zakoupeno 2004 v uměleckém obchodě ve Vídni; prodejce podle ústního sdělení sochu získal od nejmenovaného sběratele v Klosterneuburgu u Vídni / Erworben 2004 im Kunsthandel Reinhold Hofstätter, Bräunerstraße 12, Wien; der Verkäufer hat nach mündlicher Mitteilung die Skulptur von einem ungenannten Sammler in Klosterneuburg bei Wien erworben

Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag,

inv. č. / Inv. Nr. P 8935

Literatura / Literatur: Mudra 2004, s./S. 414–415; Hlobil 2004–2005; Třeštíková 2004–2005; Hlobil 2005; Fajt – Suckale 2006; Hlobil 2006; Walczak 2006, s./S. 344, pozn. / Anm. 262; Kacmarek 2007, s./S. 131, pozn. / Anm. 61;

Mudra 2007, s./S.53, pozn. / Anm. 37, s./S.56–57; Natoufová 2007, s./S.241; Schultes 2008, s./S.348, pozn. / Anm. 348; Walczak 2008, s./S.78; Walczak 2008a, s./S.78; Hlobil 2010; Hlobil 2011; Hlobil 2012, s./S.39; Kaczmarek 2012. Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Sochu konzervovala v roce 2004 Anna Třeštíková (Národní galerie v Praze). Ve zprávě konstatovala: „K podrobnému restaurátorskému průzkumu byly využity následující metody: rentgenologický průzkum hmoty dřeva pomocí počítačové tomografie (CT), průzkum stárí použitého dřeva (dendrochronologický průzkum), chemicko-technologický průzkum vzorků zachovaných fragmentů novější polychromie, různorodých podkladových vrstev a tmelů a mikroskopický průzkum dřeva zaměřený na určení druhu dřeva. Některé výsledky průzkumu nejsou dosud definitivně potvrzeny. Podle předběžných výsledků dendrochronologického průzkumu, který provedl Ing. Tomáš Kyncl z Botanického ústavu AV ČR v Průhonících ve spolupráci s Doc. Ak. soch. Petrem Kuthanem, vedoucím restaurátorského ateliéru NG, byl použitý strom kácen někdy po roce 1330. Podstatná část sochy... je vyřezaná z jednoho kusu dřeva. ...Některé přečínající části, zejména v horní třetině sochy, vyřezány z truhlářsky velmi důmyslně připojených menších částí dřeva. Na levé straně sochy je část dřeva vsazena v místě nad pravou rukou Madony a je z ní vytvořena část pravého ramene, rouška a větší část vlasů při pravé tváři Madony, část korunky a také odpovídající část temene hlavy Madony. Pravá ruka Madony, kytička, kterou v ní Madona drží i závěs draperie pod ní jsou však vyřezány z téhož kusu dřeva, ze kterého je vytvořena větší část sochy. Na pravé straně je z dosazeného dřeva vyřezána podstatná část temene hlavy a vlasů Ježíška, včetně levé tváře až k polovině levého oka a malý cíp draperie roušky Ježíška mezi jeho chodidly. Není však pochyb o tom, že se ve všech případech jedná o autorské řešení.“

Tato socha představuje nejstarší zachovanou Madonu stojící intaktně na lvu v Evropě. Oděna je dlouhým pláštěm přetaženým na spadnutí přes hlavu, přidržena je nízkou obroučkou (varianta typu Madony z Poissy, viz také kat.č.4). Ježíška drží po levém boku. V rozevřené dlani pravé ruky ukazuje kytičku tří pětilistých růží na krátkých stoncích skrytých v dlani (Panna Maria – Růže bez trní). Levou nohou, zatíženou Ježíškem, šlape přes podložený plášť na krk pozvednutého lva. Příšera s vyceněnými zuby jistě symbolizuje pokořeného ďábla. Ježíšek ukazováčkem pravé ruky míří k nebesům, v levici drží jablko („Druhý Adam“). Oblečen je do dlouhé,

zdobně našasené košilky (chiton bez spon), ostentativně vytáčí bosé chodidlo pravé nohy (připomínka pašiji).

Klosterneuburská Madona na lvu vykazuje tradované motivy a detaily draperiových soch Mistra Michelské Madony, nejvýznamnější osobnosti českého sochařství první poloviny 14. století. Patří k nim zejména vejčité tvar obličeje a ploché oči Panny Marie, její geometricky pravidelně jakoby naondulované vlasy, pokrývka vlasů „na spadnutí“, přichycená profilovanou obroučkou, shodný typ vlasů Marie a Ježíška, zvrácená pata Ježíškovy nohy. Ve srovnání se staršími sochami Michelského mistra jsou patrné změny a pokročilejší prvky. Ve skupině jde o jedinou levostrannou Madonu, novinkou je zúžený tvar očí (obdobně jako na obraze Madony z Veveří), esovitě radikálnější prohnutá postava, provázkovité záhyby na hrudi, „méně hezký“ Ježíšek. Celkové provedení sochy je hrubší, nejen kvůli použitému tvrdému dřevu, zato kompozice draperie mistrovská. Plášť po stranách provázejí, jak je ve skupině obvyklé, dva závěsy složené z kaskádovitě překládaných líců a rubů draperie. Na levém boku prodlužuje vertikálu hieraticky pojatého Ježíška, na pravém boku akcentuje růže v Mariině dlani. Končí pod koleny prohnutým zástěrovým motivem. Níž klesají diagonály hlubokých lomených záhybů Mariina širokého spodního šatu. Nad tělem romanizujícího lva přecházejí do trubcovitých přehybů. Složitě formovaná draperie plynule pokračuje na úzkých bocích reliéfu. Klosterneuburská Madona na lvu ikonograficky, vystupňovaným linearismem a vyspělou technikou iluzivního reliéfu předznamenává Madony na lvu ve Slezsku, Prusku a Saleburku.

Záhy po prvním publikování (Hlobil 2005) byla Klosterneuburská Madona označena jako padělek z 19. století (Fajt – Suckale 2006, proti tomuto názoru argumentoval Hlobil 2006). Tvrzení nepodkládaly výsledky přírodovědné analýzy, písemné prameny ani stylově kritická komparace „obdobných“ padělků. Klosterneuburská Madona na lvu přitom nevykazuje žádné stylové a technologické znaky práce z 19. století. Práce Mistra Michelské Madony byly oceňovány až od 30. let 20. století. Nelze upozornit na konkrétní aukční katalogy, fotografie nebo uměleckohistorické publikace, z nichž by se padělatel Klosterneuburské Madony mohl v 19. století poučit o stylu Mistra Michelské Madony a vývoji zobrazování Madon na lvu.

Expertní posudek (Prof. Dr. Peter Klein, Fakultät für Mathematik, Informatik und

Naturwissenschaften, Zentrum Holzwirtschaft, Universität Hamburg, 24. listopad 2008): „Podle několika měření bylo možno na jmenované skulptuře zjistit průměrnou křivku 109 letokruhů. Tato křivka byla s pomocí srovnávací chronologie pro území jižního Německa vyhodnocena takto: prkno I, 109 letokruhů, 1323–1215. Nejmladší letokruh tudíž pochází z roku 1323. Za předpokladu, že svrchní bělmo kmene obnáší podle statistiky západní Evropy nejméně 7 letokruhů, dospíváme k nejstaršímu datu pokácení stromu po roce 1330; pravděpodobněji je však jeho pokácení mezi 1336 ... 1340 ... 1346 + x. Vznik skulptury blíž k roku 1330 by byl možný pouze za předpokladu, že kromě bělma nedošlo k odstranění žádného z letokruhů. Spíše však lze předpokládat vytvoření skulptury – při průměrném počtu 17 vrstev bělma – po 1340. Naše měření se shodlo s měřením pana Tomáše Kyncla, potvrdilo korektní datování Madony a také úvahy o původu dřeva.“

Die Statue wurde 2004 von Anna Třeštíková konservatorisch behandelt (Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag). Im Bericht konstatierte sie: „Für die ausführliche restauratorische Untersuchung wurden folgende Methoden verwendet: eine röntgentechnologische Untersuchung der Holzsubstanz mit Hilfe der Computertomographie (CT), Untersuchung des Alters des verwendeten Holzes (dendrochronologische Untersuchung), chemisch-technologische Untersuchung von Proben der erhaltenen Fragmente der neueren Farbfassung, der heterogenen Grundierungsschichten und Bindemittel sowie eine mikroskopische Untersuchung des Holzes zur Bestimmung der Holzart. Einige Ergebnisse der Untersuchung wurden bislang noch nicht definitiv bestätigt. Nach den vorläufigen Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchung, die Ing. Tomáš Kyncl vom Botanischen Institut AV ČR in Průhonice in Zusammenarbeit mit Doc. Ak. soch. Petr Kuthan, dem Leiter des Restaurierungsateliers der NG durchgeführt hat, wurde der verwendete Baum irgendwann nach dem Jahre 1330 gefällt. Der wesentliche Teil der Skulptur (...) ist aus einem Stück Holz geschnitzt. (...) Einige überragende Teile, besonders im oberen Drittel der Skulptur, aus schreinerisch sehr überlegt angestückten, kleineren Holzteilen geschnitzt. An der linken Seite der Skulptur ist ein Holzstück an der Stelle über der rechten Hand der Madonna eingesetzt und aus ihm ist ein Teil des rechten Oberarms, des Schleiers und ein größerer Teil der Haare bei der rechten Wange der Madonna, ein Teil der Krone und auch der entsprechende Teil des Scheitels des Madonnenkopfes gearbeitet. Die rechte



30 Kat. ě./Kat.Nr.5

Hand der Madonna, das Sträußchen, das die Madonna in ihr hält und auch das Faltengehänge unter ihr sind jedoch aus demselben Holzblock geschnitzt, aus dem der größte Teil der Skulptur gearbeitet ist. An der rechten Seite ist aus dem eingesetzten Holz der wesentliche Teil des Scheitels des Kopfes und des Haares des Jesuskindes geschnitzt, einschließlich der linken Wange bis zur Mitte des linken Auges und ein kleiner Faltenzipfel des Gewandes des Jesuskindes zwischen seinen Füßen. Es gibt aber keinen Zweifel daran, dass es sich in allen Fällen um originale Problemlösungen handelt.“

Diese Madonna stellt die älteste erhaltene, intakt auf einem Löwen stehende Madonna in Europa dar. Sie ist mit einem langen, über den Kopf gezogenen Mantel bekleidet, der am Heruntergleiten durch einen niedrigen Reif gehindert wird (Variante des Typus der Madonna von Poissy, siehe auch Kat. Nr. 4). Das Jesuskind trägt sie auf der linken Seite. In der geöffneten, rechten Hand hält sie einen Strauß von drei fünfblättrigen Rosen auf kurzen, im Handteller verborgenen Stielen (die Jungfrau Maria als Rose ohne Dornen). Mit dem linken,

durch das Jesuskind belastete Bein, tritt sie durch den aufliegenden Mantel auf den Nacken des sich hebenden Löwen. Das Ungetüm mit den gefletschten Zähnen symbolisiert sicherlich den bezwungenen Teufel. Das Jesuskind zeigt mit dem Zeigefinger der rechten Hand zum Himmel, in der linken hält es als „Zweiter Adam“ den Apfel. Geleitet ist es in ein langes, in schmückende Falten gelegtes Hemdchen (ein Chiton ohne Spangen), ostentativ dreht es die rechte nackte Fußsohle als Hinweis auf die Passion zum Betrachter. Die Klosterneuburger Löwenmadonna zeigt tradierte Motive und Details der Gewandstatuen des Meisters der Madonna von Michle, der bedeutendsten Persönlichkeit der böhmischen Bildhauerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Zu ihnen gehören vor allem die ovale Form des Gesichts und die flachen Augen der Maria, ihr geometrisch regelmäßig onduliertes Haar, die Haarbedeckung „am Heruntergleiten“, gehalten durch einen profilierten Reif, ein übereinstimmender Haartyp von Maria und Jesus, die zum Betrachter gewendete Ferse des Jesuskindes. Im Vergleich mit den älteren Statuen des Michler Meisters sind Veränderungen und fortschrittliche Elemente offensichtlich. Es handelt sich um die einzige linksseitige Madonna in der Gruppe, Neuheiten sind die verengte Augenform (analog wie auf dem Bild der Muttergottes aus Eichhorn), der radikalere S-Schwung der Figur, die Faltenstränge auf der Brust, das „weniger schöne“ Jesuskind. Die gesamte Ausführung der Skulptur ist gröber, nicht nur wegen des Gebrauchs eines härteren Holzes, die Komposition der Gewandung dafür aber meisterhaft. Den Mantel begleiten an den Seiten, wie in der Gruppe üblich, zwei Faltengehänge aus kaskadenartig sich überschlagender Ober- und Unterseiten der Gewandung. Auf der linken Seite verlängert das hierarchisch aufgefasste Jesuskind die Vertikale, auf der rechten Seite setzt die Rose in Mariens Handfläche ein Akzent. Der Mantel endet unter dem Kniegelenk mit einem Schürzenmotiv. Die Diagonalen der tiefen, geknickten Falten von Marias breitem Untergewand fallen noch weiter herab. Über dem Körper des romanisierenden Löwen gehen sie in Röhrenfalten über. Die kompliziert geformte Draperie setzt sich fließend an den Schmalseiten des Reliefs fort. Sowohl ikonographisch als auch durch den gesteigerten Linearismus und die reife Technik des illusionistischen Reliefs zeichnet die Klosterneuburger Löwenmadonna den

Entwicklungsweg der Löwenmadonnen in Schlesien, Preußen und Salzburg vor.

Bald nach der ersten Publikation (Hlobil 2005) wurde die Klosterneuburger Madonna als Fälschung aus dem 19. Jahrhundert bezeichnet (Fajt-Suckale 2006, gegen diese Ansicht argumentierte Hlobil 2006). Die Behauptung belegten sie nicht mit Ergebnissen naturwissenschaftlicher Analysen, schriftlichen Quellen oder einer stilkritischen Komparation „zeitgenössischer“ Fälschungen. Die Klosterneuburger Löwenmadonna weist dagegen keine stilistischen oder technologischen Kennzeichen einer Arbeit des 19. Jahrhunderts auf. Die Arbeit des Meisters der Michler Madonna wurde erst seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts geschätzt. Es ist nicht möglich, auf einen konkreten Auktionskatalog, eine Fotografie oder kunsthistorische Publikation aufmerksam zu machen, anhand derer sich der Fälscher der Klosterneuburger Madonna im 19. Jahrhundert über den Stil des Meisters der Madonna von Michle und die Entwicklung der Darstellung von Löwenmadonnen hätte informieren können.

Expertengutachten (Prof. Dr. Peter Klein, Fakultät für Mathematik, Informatik und

Naturwissenschaften, Zentrum Holzwirtschaft, Universität Hamburg, 24. November 2008): „An der Skulptur konnten verschiedene Messungen durchgeführt werden, die sich zu einer Mittelkurve von 109 Jahrringen zusammenfassen ließ. Diese Mittelkurve konnte mit Hilfe von Vergleichschronologien für den Raum Süddeutschland wie folgt eingeordnet werden: Brett I, 109 Jahrringe, 1323–1215. Der jüngste Kernholzjahrring stammt somit aus dem Jahr 1323. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa mit einem Minimum von sieben Splintholzjahrringen ergibt sich ein frühestes Falldatum des verwendeten Baumes ab 1330, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Fälldatum zwischen 1336...1340...1346 + x. Eine früheste Entstehung der Skulptur wäre ab 1330 denkbar, wenn man davon ausgeht, dass neben dem Splintholz keine weiteren Kernholzjahrringe abgetrennt wurden. Eher ist jedoch bei einem Median von 17 Splintholzjahrringen eine Entstehung der Skulptur ab 1340 zu vermuten. Die eigenen Messungen wurden mit Messungen von Herrn Tomáš Kyncl abgeglichen und bestätigen die korrekte Datierung der Madonna und auch die Überlegungen zur Holzherkunft.“

IH



31 Kat.č./Kat.Nr.5

6

MISTR VYŠEBRODSKÉHO OLTÁŘE
MEISTER DES HOHENFURTER ALTARS
MADONA Z VEVEŘÍ
MUTTERGOTTES VON EICHHORN

Praha, 40. léta 14. století / Prag, 40er Jahre des 14. Jahrhunderts

Tempera na borovém dřevě / Tempera auf Kiefernholz, 79,5 × 62,5 cm

Restaurováno / Restauriert 1937 (Bohuslav Slánský), 1948 (Karel Veselý), 1962 (Mojmír Hamsík)

Provenience: hřbitovní kaple Nanebevzetí Panny Marie u hradu Veveří / Provenienz: Friedhofskapelle zur Himmelfahrt Mariens bei der Burg Eichhorn

Získáno / erworben 1938

Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag,

inv. č. / Inv. Nr. O 7232

Literatura / Literatur: Wolny 1856, s./S. 293–294; Eichler 1895; Dostál 1932; Matějček 1933; Friedl 1934, s./S. 82 n./ff., 125, 134; Stange 1934, s./S. 186; Wiegand 1936, s./S. 8n./ff., 46; Oettinger 1937, s./S. 401; Matějček 1950, s./S. 45, obr. / Abb. 26; Pešina 1970; Kořán – Jakubowski 1976, s./S. 221–223; Pešina 1977; Hamsík 1978; Pešina 1982, s./S. 61–62; Fajt 2006a, s./S. 48, 49, 52, obr./Abb. II.10. Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Obraz Madony z Veveří představuje polopostavu Panny Marie nesoucí Ježíška na pravé ruce. Maria, zahalená do šarlatově červeného pláště připomínajícího maforion, je představena způsobem, který vychází z byzantského typu *Hodégétrie* („Vůdkyně na cestách“). Na hlavě má posazenu královskou korunu s akantovými výběžky a pod ní úzkou čelenku posázenou čtyřlísty a hvězdami. Zpod koruny Madoně splývá bílá rouška. Pravou rukou drží dítě a levicí podpírá jeho paži. Ježíšek je nahý, zahalený jen do průsvitné roušky. Svou pravou rukou se přidržuje matčina palec a zároveň v ní drží stehlika s rozepjatými křídly, který jej klove do palce. V levé ruce svírá cíp matčiny roušky. Zlacené pozadí obrazu je bohatě zdobeno puncováním a rytými akantovými rozvilinami.

Obraz v sobě nese několik významových rovin. Panna Maria je vyobrazena s korunou jako *Regina Coeli* a zároveň *Sponsa Christi* díky roušce, jež může odkazovat na mystický výklad Písňe písní v rovině Panna Maria – Zbožná duše a Církev – Nevěsta Kristova (Pís 4,1; 4,3; Bernard z Clairvaux, *De diligendo Deo*). Hvězdy na čelence, která je především symbolem panenství, jsou patrně připomínkou Mariina titulu *Stella maris*, zatímco stylizace do tvaru květu odkazuje na „kvítek šáronský“

(Pís 2,1). Šarlatová barva jejího pláště je barvou královského roucha, ale také barvou krve, která má být prolita za spásu lidstva. Průhledná rouška halící Ježíška je eucharistickým symbolem, zdůrazňujícím *Corpus Christi*. Jeho křížový nimbus upomíná na budoucí utrpení Spasitele. Stehlík je pašijovým symbolem, který vychází z legendy o jeho přítomnosti na Golgotě, kde ukřižovanému Kristu vytahoval trny z čela a kapka krve mu přitom zbarvila hlavičku dočervena (Friedmann 1946; Denkstein 1987, s. 67–75). Ptáček jako takový může být chápán jako symbolické vyobrazení lidské duše podle žalmu 124,7 nebo odkaz na apokryfní příběh z Pseudo-Tomášova evangelia o dětství Ježíšově. Motiv ptáčkova klování lze považovat rovněž za pašijový symbol nebo vztáhnout k textu Jer 1,4–9 a Mat 10,16 (Pujmanová 1980, s. 307–308). Bohatá ikonografie obrazu spojuje motivy italského a francouzského původu – nahý Ježíšek zahalený rouškou se patrně jako odraz idejí sv. Františka z Assisi, nabádajícího k obzvláštní úctě k eucharistii, objevuje od 80. let 13. století u Duccia (např. Madona s dítětem a dvěma anděly, Siena, Museo dell'Opera del Duomo nebo Madona františkánů, kolem 1300, Siena, Pinacoteca Nazionale) a později ve Francii (např. Jean Pucelle, Hodinky Jeanne d'Évreux, 1325–1328, New York, Metropolitan Museum of Art, 54.1.2; Madona Jeanne d'Évreux, 1324–1339, Paris, Musée du Louvre, MR 342, MR 419). Také motiv uchopení matčiny roušky, resp. pláště Ježíškem pochází z italské malby. Jedním z nejstarších příkladů je Madona Deodata Orlandiho (kolem r. 1310, Harvard Art Museums / Fogg Museum, 1938.129) – varianta Bohorodičky z Kykosu. S tímto motivem se později setkáváme i v anglické knižní malbě a francouzské řezbě ze slonoviny, např. na iluminaci žaltáře Roberta de Lisle (kolem 1310, British Library, Arundel 83, f. 131v) nebo na pařížském reliéfu Korunování Panny Marie (kolem 1340–1350, Paris, Musée du Louvre, OA 9960). Motiv ptáčka se objevil v poslední čtvrtině 13. století v italské deskové malbě stejně jako francouzské slonovině a během následujícího století pronikl i do knižní malby a monumentálního sochařství západní a střední Evropy. Příkladem použití stejných motivů jako na obraze Madony z Veveří může být uvedená iluminace žaltáře Roberta de Lisle nebo francouzská slonovinová Madona z let 1340–1360 (Baltimore, Walters Art Museum, 71.128). Specifickým motivem je Mariina koruna (sama o sobě francouzského původu) s čelenkou. S jejich kombinací se poprvé setkáváme u Madony

na kazatelně sienského dómu, kterou v letech 1266–1268 vytvořil Nicola Pisano. Posléze se tento motiv objevuje u Giovanniho Pisana, např. u Madony z let 1305–1306 v kapli Scrovegni v Padově nebo Madony v katedrále San Stefano v Pratu (Duomo di Prato). U této sochy je pozoruhodné, že zatímco Mariiny vlasy přidržuje čelenka, na hlavě má korunu, které se Ježíšek dotýká, což je zřejmý odkaz na Korunování Panny Marie. Není vyloučeno, že motiv koruny s čelenkou, s nímž se v české deskové a knižní malbě setkáváme i na dalších vyobrazeních Madony, mohl souviset s korunovačními ceremoniály, které v průběhu 14. století procházely řadou změn (Hrbáčová 2002, s. 152–156). Svědčit by o tom mohla i výšivka na kasuli z Rokycan (kolem 1365–1370, Praha, Národní galerie), na níž má Madona na rozpuštěných vlasech čelenku, zatímco ji anděl korunuje královskou korunou. Také při korunovaci Blanky z Valois, uskutečněné v roce 1347 podle nově zavedeného řádu, přicházela budoucí královna do katedrály se zdobenou čelenkou na rozpuštěných vlasech.

Po slohové stránce lze Madonu z Veveří zařadit do kontextu italizujících vrstvy české deskové malby kolem poloviny 14. století, přičemž nejbližší analogie nacházíme na obrazech Zvěstování Panně Marii a Klanění tří králů Vyšebrodského oltáře (kolem 1346–1347, Praha, Národní galerie) a také na obraze Madony strahovské (40. léta 14. století, Strahov, Královská kanonie premonstrátů; Bartlová 2006, Klípa 2011). Je zřejmé, že autor obrazu byl dobře obeznámen s tvaroslovím i technologií sienské a benátské malby první poloviny 14. století a ovládal také tamní techniku dekorativní výzdoby. Se strahovskou deskou Madonu z Veveří spojuje mj. obdobná fyziognomie, utváření vlasů a modelace draperie, ale také řada detailů včetně podobných dekorativních prvků Mariina pláště, koruny s čelenkou i Ježíškova nimbu. Při bližším porovnání ovšem vyvstane zřetelný rozdíl, a to především v kvalitě provedení brokátového ornamentu a třásní pláště, stejně jako rozvilin na zlaceném pozadí obrazu, které jsou u Madony z Veveří provedeny jednoznačně brilantněji. Je to patrné při porovnání zvláště listů vyplňujících nimby a v případě Madony z Veveří i zbývající plochu pozadí, přičemž výzdoba veverského obrazu prozrazuje uvolněnou ruku zkušeného mistra a listy, nevytvářené podle šablony, svou živostí připomínají koruny vyobrazené na Vyšebrodském oltáři. Tento kvalitativní rozdíl může být samozřejmě dán spoluprací dílenských

pomocníků. Obrazy se však liší také použitou malířskou technologií, neboť zatímco u Madony z Veveří jsou inkarnáty nanášeny na zelenkavý podklad podobně jako u Vyšebrodského oltáře, u Madony strahovské jde o podklad tmavě hnědý. Také technologie použité při zlacení pozadí se u obou obrazů liší a i vzhledem k detailům jako je utváření očí či tvary hlav nelze oba obrazy přičíst jedné ruce. Přes fragmentárnost dochování fondu české deskové malby se ve shodě s Jaroslavem Pešinou (Pešina 1982, s. 61) domnívám, že vzhledem k mnoha společným znakům a také vysoké kvalitě provedení je možné za autora veverského obrazu považovat hlavního Mistra Vyšebrodského oltáře, resp. autora jeho prvních čtyř desek a části Zmrtvýchvstání. Obraz Madony z Veveří vykazuje jisté analogie také se sochařskou tvorbou Mistra Michelské Madony, lze si povšimnout podobných typů tváří např. u Madony z Hrabové (kolem 1340, Praha, Národní galerie) nebo Madony na lvu z Klosterneuburgu (kolem 1345, Praha, Národní galerie; Hlobil 2004–2005, s. 12, 26, pozn. 28; Hlobil 2005, s. 8, 17, pozn. 29). Hrad Veveří, v jehož kapli byl obraz nalezen, vykoupil v roce 1334 ze zástavy Karel IV. ještě jako moravský markrabě. Není nepravděpodobné, že mohl být také objednavatelem obrazu.

Das Bild der Madonna von Eichhorn präsentiert die Halbfigur der Muttergottes, die das Jesuskind auf dem rechten Arm trägt. Die in einen scharlachroten, an das Maphorion erinnernden Mantel gehüllte Maria wird auf eine Weise dargestellt, die vom byzantinischen Typus der *Hodegetria* ausgeht („Wegweiserin“). Auf dem Kopf trägt sie eine Königskrone mit Akanthusblättern als Zacken und unter ihr einen schmalen, mit Vierpässen und Sternen besetzten Stirnreif. Unter der Krone der Madonna fällt ein weißer Schleier herab. Mit der rechten Hand hält sie das Kind und die linke stützt seinen Arm. Das Jesuskind ist nackt, nur in einen durchsichtigen Schleier gehüllt. Seine rechte Hand hält sich am Daumen der Mutter fest und zugleich hält in ihr einen Stieglitz mit geöffneten Flügeln, der in seinen Daumen pickt. In der linken Hand umklammert er einen Zipfel vom Schleier der Mutter. Der vergoldete Hintergrund des Bildes ist reich durch Punzierungen und Gravierungen mit Akanthusranken geschmückt.

Das Bild trägt mehrere Bedeutungsebenen in sich. Die Muttergottes ist als *Regina Coeli* (Himmelskönigin) und zugleich als *Sponsa Christi* (Braut Christi) abgebildet, dank des



Schleiers, der auf die mystische Auslegung des Hohenliedes verweisen kann, auf der Ebene der Gleichsetzung von Jungfrau Maria – frommer Seele und Kirche – Braut Christi (Hld 4,1; 4,3; Bernard von Clairvaux, *De diligendo Deo*). Die Sterne auf dem Stirnreif, der vor allem ein Symbol der Jungfräulichkeit ist, sind offensichtlich ein Hinweis auf den Marientitel *Stella maris* (Stern des Meeres), während die Stilisierung in eine Blumenform auf „die Blume zu Saron“ verweist (Hld 2,1). Die scharlachrote Farbe ihres Mantels ist die Farbe des königlichen Gewands, aber auch die Farbe des Blutes, das für die Erlösung der Menschheit vergossen wird. Das durchsichtige, das Jesuskind umhüllende Gewand ist ein das *Corpus Christi* betonendes, eucharistisches Symbol. Sein Kreuznimbus gemahnt an das künftige Leiden des Erlösers. Der Stieglitz ist ein Passionssymbol, das von der Legende von seiner Anwesenheit auf dem Golgotha ausgeht, wo er dem gekreuzigten Christus Dornen aus der Stirn zieht und dabei ein Blutstropfen sein Köpfchen rot färbte (Friedmann 1946; Denkstein 1987, S. 67–75). Das Vögelchen als solches kann als symbolische Darstellung der menschlichen Seele verstanden werden, gemäß dem Psalm 124, 7 oder als ein Verweis auf die apokryphe Geschichte aus dem Pseudo-Thomas Evangelium über die Kindheit Jesu. Das Motiv des Pickens des Vogels lässt sich gleichfalls als Passionssymbol auffassen oder auf den Text von Jer 1, 4–9 und Mt 10, 16 beziehen (Pujmanová 1980, S. 307–308). Die reiche Ikonographie des Bildes verbindet Motive italienischen und französischen Ursprungs. Das nackte, in ein Gewand gehüllte Jesuskind erscheint ab den 80er Jahren des 13. Jahrhunderts offensichtlich als Reflex von zur besonderen Verehrung der Eucharistie ermahnenden Ideen des hl. Franziskus von Assisi bei Duccio (z.B. Madonna mit Kind und zwei Engeln, Siena, Museo dell’Opera del Duomo oder Madonna der Franziskaner, um 1300, Siena, Pinacoteca Nazionale) und später in Frankreich (z.B. Jean Pucelle, Stundenbuch der Jeanne d’Évreux, 1325–1328, New York, Metropolitan Museum of Art, 54.1.2; Madonna der Jeanne d’Évreux, 1324–1339, Paris, Musée du Louvre, MR 342, MR 419). Auch das Motiv des Ergreifens des Schleiers, bzw. des Mantels der Mutter durch das Jesuskind stammt aus der italienischen Malerei. Eines der ältesten Beispiele ist die Madonna von Deodato Orlandi (um 1310, Harvard Art Museums / Fogg Museum, 1938.129), eine Variante der Gottesgebärerin von

Kykkos. Diesem Motiv begegnen wir später auch in der englischen Buchmalerei und der französischen Elfenbeinschnitzerei, z.B. in der Illuminierung des Psalteriums von Robert de Lisle (um 1310, British Library, Arundel 83, f. 131v) oder im Pariser Relief der Krönung Mariens (um 1340–1350, Paris, Musée du Louvre, OA 9960). Das Motiv des Vogels erscheint im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in der italienischen Tafelmalerei genauso wie auf französischen Elfenbeinen und drang während des folgenden Jahrhunderts auch in die Buchmalerei und die Monumentalskulptur von West- und Mitteleuropa vor. Als ein Beispiel der Verwendung derselben Motive wie auf dem Gemälde der Muttergottes von Eichhorn kann die Illumination des Psalteriums von Robert de Isles oder die in die Jahre 1340–60 datierte französische Elfenbeinmadonna (Baltimore, Walters Art Museum, 71.128) angeführt werden. Ein spezifisches Motiv ist die Krone Mariens (an sich offenbar französischen Ursprungs) mit dem Stirnreif. Ihre Kombination treffen wir das erste Mal bei der Madonna auf der Kanzel des Sieneser Doms an, die 1266–1268 von Nicola Pisano geschaffen wurde. Zuletzt erscheint dieses Motiv bei Giovanni Pisano, z.B. bei der Madonna aus den Jahren 1305–1306 in der Scrovegni-Kapelle in Padua oder bei der Madonna im Dom San Stefano zu Prato.

Bei dieser Statue ist bemerkenswert, dass Maria, während ein Stirnreif ihr Haar hält, sie eine Krone trägt, die das Jesuskind berührt, was offenbar ein Verweis auf die Krönung der Jungfrau Maria ist. Es ist nicht auszuschließen, dass das Motiv der Krone mit Stirnreif, dem wir in der böhmischen Tafel- und Buchmalerei auch bei anderen Madonnendarstellungen begegnen, mit den Krönungszeremonien zusammenhängen könnte, die im Verlaufe des 14. Jahrhunderts in ganz Europa eine Reihe von Änderungen durchliefen (Hrbáčová 2002, S. 152–156). Davon kann auch eine Stickerei auf der Kasel von Rokytzan zeugen (um 1365–1370, Prag, Nationalgalerie), auf der die Madonna auf dem gelösten Haar ein Stirnband trägt, während Engel sie mit der Königskrone krönen. Auch bei der Krönung der Blanche von Valois, die 1347 nach einer neu eingeführten Ordnung stattgefunden hat, kam die künftige Königin, geschmückt mit einem Stirnreif auf dem gelösten Haar, in die Kathedrale.

Von stilistischer Seite aus kann man die Muttergottes von Eichhorn in die italianisierende Phase der böhmischen Tafelmalerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts einordnen,

wobei wir die nächsten Analogien auf den Bildern der Verkündigung an Maria und der Anbetung der Heiligen Drei Könige des Hohenfurter Altares (um 1346–1347, Prag, Nationalgalerie) und auch auf dem Bild der Strahover Madonna finden (40er Jahre des 14. Jahrhunderts, Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag; Bartlová 2006; Klípa 2011). Es ist offensichtlich, dass der Schöpfer des Bildes gut mit der Formensprache und Technologie der sienesischen und venezianischen Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vertraut war und auch die dortige Technik der dekorativen Verzierung beherrscht hat. Mit der Strahover Tafel verbindet die Madonna von Eichhorn unter anderem eine analoge Physiognomie, Haargestaltung und Modellierung der Gewandfalten, aber auch eine Reihe von Details einschließlich ähnlicher Dekorationselemente vom Mantel Mariens, der Krone mit Stirnreif sowie des Nimbus des Jesuskindes. Bei einem näheren Vergleich zeigen sich freilich offensichtliche Unterschiede, und das vor allem in der Qualität der Durchführung des Brokatornaments und der Mantelfransen, genauso wie der Ranken auf dem Goldgrund des Bildes, die bei der Muttergottes von Eichhorn eindeutig brillanter ausgeführt sind. Das wird sichtbar beim Vergleich der den Nimbus, und im Falle der Muttergottes von Eichhorn auch die restliche Hintergrundfläche ausfüllenden, gewellten Blätter, wobei die Dekoration des Eichhorner Bildes die freiere Hand eines erfahrenen Meisters verrät und die offensichtlich nicht nach einer Schablone geschaffenen Blätter durch ihre Lebhaftigkeit an die auf dem Hohenfurter Altar dargestellten Kronen erinnern. Dieser Qualitätsunterschied kann selbstverständlich durch die Mitarbeit von Werkstattgehilfen gegeben sein. Die Gemälde unterscheiden sich auch im Gebrauch der Maltechnik, denn während bei der Madonna von Eichhorn das Inkarnat ähnlich wie beim Hohenfurter Altar auf eine grüne Grundierung aufgetragen ist, handelt es sich bei der Strahover Madonna um eine dunkelbraune Grundierung. Auch die bei der Vergoldung des Hintergrunds verwendete Technik unterscheidet sich bei beiden Bildern und auch hinsichtlich der Details wie der Gestaltung der Augen oder Haare kann man beide Bilder nicht einer Hand zuschreiben. Trotz des fragmentarisch erhaltenen Bestands der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts nehme ich im Einklang mit Jaroslav Pešina (Pešina 1982, S. 61) an, dass es in Anbetracht der vielen

gemeinsamen Merkmale und auch der hohen Ausführungsqualität möglich ist, als Schöpfer des Eichhorner Bildes den Hauptmeister des Hohenfurter Altars, bzw. den Schöpfer seiner ersten vier Tafeln und eines Teils der Auferstehung anzusehen. Das Gemälde der Muttergottes aus Eichhorn weist auch gewisse Analogien zum skulpturalen Schaffen des Meisters der Madonna von Michle auf, man kann ähnliche Gesichtstypen z.B. bei der Madonna von Hrabová / Raabe (um 1340, Prag, Nationalgalerie) oder der Löwenmadonna von Klosterneuburg (um 1345, Prag, Nationalgalerie) wahrnehmen (dazu Hlobil 2004–2005, S. 12, 26, Anm. 28; Hlobil 2005, S. 8, 17, Anm. 29). Die Burg Eichhorn, in deren Kapelle das Bild aufgefunden wurde, kaufte 1334 der spätere Kaiser Karl IV. noch als Markgraf von Mähren aus der Verpfändung frei. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er auch der Auftraggeber des Bildes gewesen ist.

JH

7

SV. ANNA SAMOTŘETÍ DIE HL. ANNA SELBDRITT (NORIMBERK/NÜRNBERG)

Štýrsko (?), kolem 1330 / Steiermark (?), um 1330

Javor / Ahorn, v. / H. 62 cm; zadní strana vypracovaná / Rückseite ausgearbeitet

Destrukce levého chodidla Anny a polygonální podnože; pozůstatky polychromie na křídovém podkladě / Linker Fuß der Anna und polygonaler Sockel zerstört; Reste einer alten Farbfassung auf Kreidegrundierung 1933 zakoupeno ve vídeňských starožitnostech, akvizici zprostředkoval Franz Kieslinger / 1933 erworben aus dem Wiener Kunsthandel, Aquisition vermittelt durch Franz Kieslinger

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg,

inv. č. / Inv. Nr. Pl. O. 2494

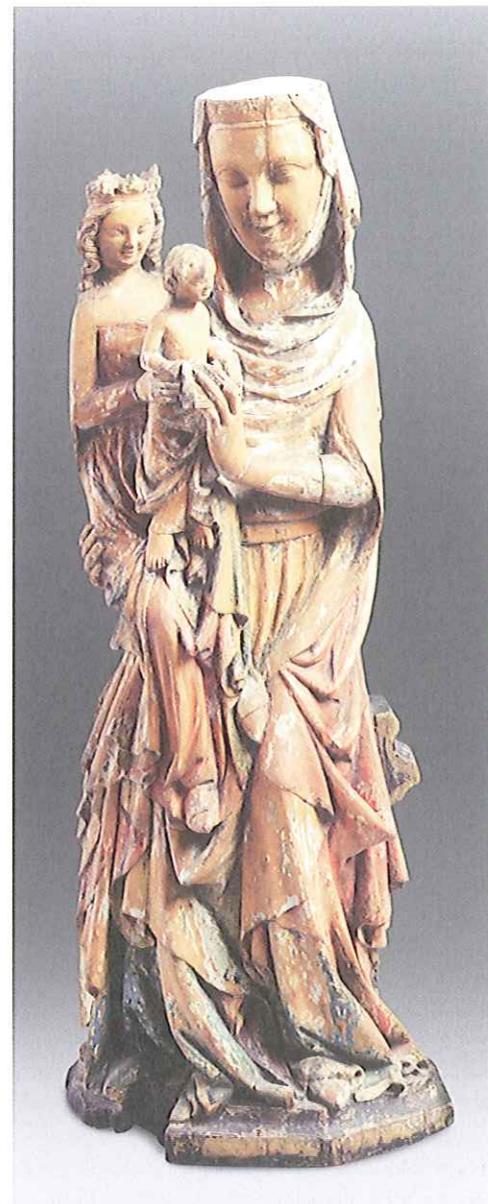
Literatura / Literatur: Kieslinger 1923, s./S. 11, 12, obr. / T. 8; Garzarolli 1941, s./S. 23, 94; Stafski 1967; Kutal 1973, s./S. 488, 495; Stafski 1994, obr. / Abb. 1–3; Kammel 2007. Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Ve středověku od konce 13. století stále hojnější vyobrazení sv. Anny Samotřetí připomínala Neposkrvrněné početí Panny Marie. Sledovaná řezba představuje asymetrický typ dané ikonografie. Anna sedí na profilovaném sedadle, na levé paži nese protáhlou dívčí postavu Marie, společně pozvedají téměř vzpřímeného, do pasu zahaleného Ježíška; z hlediska naznačeného děje předtím seděl se zkříženýma nohama (připomínka Ukřižování a Krista Soudce) na Mariině klíně. Vlasy

Anny halí kukla a rouška vdané ženy, prostovlasá Maria má na hlavě korunu Královny nebes. Starší provedení asymetrického typu ukazuje sv. Anna Samotřetí v kostele sv. Mikuláše ve Stralsundu nebo socha tohoto námětu ve Victoria and Albert Museum (Williamson 1988, s. 60, kat. č. 14, obr. s. 61, 62). Co se týká podrobností, nejbližší se zdá být soška sv. Anny Samotřetí v Národní galerii v Praze (získána v roce 1999 z vídeňského uměleckého obchodu, Hlobil 2006). Ta souvisí se stylem slezsko-pruských Madon na lvu, nicméně ikonograficky se jeví být inspirována vyobrazením pravostranné sv. Anny Samotřetí v Misálu olomouckého biskupa Jana ze Středy (po roce 1364, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta, Praha).

Původ sledované sv. Anny Samotřetí není jednoznačný. Franz Kieslinger (1923) sošku evidoval ve vídeňském soukromém majetku, kam přešla z obchodu se starožitnostmi. Konstatoval, že v detailech odpovídá stylové poloze dřevořezby sv. Floriána v hornorakouském klášteře S. Florian (tamtéž, obr. 8), kterou tehdy považoval za práci z let 1290–1330. Karl Garzarolli von Thurnlackh (1941), co se týká sv. Anny Samotřetí, opakoval stejné datování, uvedl jako místo jejího původu okolí Mariazellu a dále se zmínil, že stylem pochází z Horního Rýna, odkud díky Habsburkům přicházeli do Rakouska umělci a kvalifikovaní řemeslníci. Vysvětloval tím stylovou osamocenost této sochy ve Štýrsku. Komparace konkrétní hornorýnské plastiky neuvedl.

Monograficky se sledované sv. Anně Samotřetí věnoval Heinz Stafski (1965), poté co Albert Kutal (1962, s. 13) a Gerhart Schmidt (1965, s. 254–255) analyzovali příslušnost sv. Floriána k moravské, podle Kutala brněnské, skupině Michelské Madony. Stafski recykloval postřeh Franze Kieslingera a nesouhlasil s tím, že by sv. Florián měl být v Rakousku stylově osamocenou plastikou. Obhajoval spojitost se „štýrskou“ sv. Annou Samotřetí (datoval ji po roce 1330, před sv. Floriána). Albert Kutal (1973), co se týká vztahu obou soch, nesouhlasil: „charakter norimberské sochy je méně přesný a ostrý.“ Budiž dodáno, že modelace tváří sv. Anny je živější, úsměv Marie „sladší“, reliéf draperie vyšší, záhyby provedenější, prudce zlomené. Totéž ukazuje srovnání s celou skupinou Mistra Michelské Madony (viz kat. č. 5, 8). Které komparace měl Frank Matthias Kammel (2007, s. 278) na mysli, když obecně konstatoval stylový původ této sochy v Kolíně nad Rýnem, není zřejmé.



33 Kat. č./Kat. Nr.7

Im Mittelalter erinnerten ab dem 13. Jahrhundert die immer zahlreicheren Darstellungen der Anna Selbdritt an die Unbefleckte Empfängnis Mariens. Das vorgestellte Schnitzwerk stellt den asymmetrischen Typ dieser Ikonographie dar. Anna sitzt auf einer profilierten Sitzbank, auf dem linken Arm trägt sie die gestreckte Figur der mädchenhaften Maria, gemeinsam heben sie das fast aufgerichtete, zur Taille eingehüllte Jesuskind; in Bezug auf einen angedeuteten Vorgang zuvor, sitzt es mit gekreuzten Beinen (Erinnerung an die Kreuzigung und an Christus als Richter) auf Mariens Schoß. Die Haare Annas verhüllen die Haube und der Schleier einer verheirateten Frau, die unverschleierte Maria trägt auf dem Kopf die Krone der Himmelskönigin. Eine ältere Ausführung des asymmetrischen Typus zeigt die

Anna Selbdritt in der St.-Nikolai-Kirche in Stralsund oder die Statue desselben Themas im Victoria and Albert Museum (Williamson 1988, S. 60, Kat. Nr. 14, Abb. S. 61, 62). Was die Einzelheiten betrifft, scheint die Statue der Anna Selbdritt in der Nationalgalerie Prag am nächsten zu stehen (1999 aus dem Wiener Kunsthandel erworben, Hlobil 2006). Diese hängt mit dem Stil der schlesisch-preussischen Löwenmadonnen zusammen, dessen ungeachtet scheint sie durch die Darstellung der rechtsseitigen Anna Selbdritt im Missale des Olmützer Bischofs Johannes von Neumarkt inspiriert zu sein (nach 1364, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta / Metropolitanbibliothek des Domkapitels zu St. Veit, Prag).

Die Herkunft der hier behandelten Anna Selbdritt ist nicht eindeutig. Franz Kieslinger (1923) verzeichnete die Statue im Wiener Privatbesitz, wohin sie aus einem Antiquitätengeschäft gelangt war. Er konstatierte, dass sie in den Details der Stillage des Holzschnitzwerks des hl. Florian im oberösterreichischen Kloster entspreche (ebd., Tf. 8), die er damals für eine Arbeit der Jahre 1290–1330 hielt. Karl Garzarolli von Thurnlackh (1941) wiederholte die Anna Selbdritt betreffend dieselbe Datierung, führte als Ursprungsort die Umgebung von Mariazell an und erwähnte weiter, dass der Stil vom Oberrhein stamme, woher dank der Habsburger Künstler und qualifizierte Handwerker nach Österreich kamen. Damit erklärte er die stilistische isolierte Stellung dieser Statue in der Steiermark. Eine konkrete oberrheinische Plastik hat er aber nicht angeführt. Monographisch hat sich Heinz Stafski (1965) der hier vorgestellten Anna Selbdritt gewidmet, danach analysierten Albert Kotal (1962, S. 13) und Gerhardt Schmidt (1965, S. 254–255) die Zugehörigkeit des hl. Florian zur mährischen, nach Kotal Brünnner Gruppe der Madonna von Michle. Stafski griff die Bemerkung von Franz Kieslinger wieder auf, und stimmte nicht damit überein, dass der hl. Florian eine in Österreich stilistisch alleinstehende Plastik sein soll. Er verteidigte den Zusammenhang mit der „steierischen“ Anna Selbdritt (die er nach 1350, vor den hl. Florian datierte). Albert Kotal (1973), stimmte, was die Beziehung beider Statuen betrifft, nicht zu: „Der Charakter der Nürnberger Skulptur ist weniger präzise und scharf.“ Es sei hinzugefügt, dass die Modellierung des Gesichts der hl. Anna lebendiger ist, das Lächeln der der Maria „süßer“, das Relief der Draperie tiefer, die Falten durchhängender, scharf gebrochen. Dasselbe zeigt der

Vergleich mit der ganzen Gruppe des Meisters der Madonna von Michle (siehe (Kat. Nr. 5, 8). Welche Komparation Frank Matthias Kammel (2007, S. 278) im Sinn hatte, als er allgemein die stilistische Herkunft dieser Skulptur in Köln konstatierte, ist nicht klar.

IH

8

MISTR MICHELSKÉ MADONY
MEISTER DER MADONNA VON MICHELE
MADONA Z KLÁŠTERNÍHO
KOSTELA V BROUMOVĚ
MADONNA AUS DER KLOSTER-
KIRCHE VON BRAUNAU
(BROUMOV I / BRAUNAU I)

Brno nebo Praha, 40. léta 14. století / Brünn oder Prag, 40er Jahre des 14. Jahrhunderts

Lípa (?) / Lindenholz (?), 45 cm (z toho sokl / davon der Sockel 8 cm) × 15 × 10 cm, plně plasticky vypracováno / rundplastisch ausgearbeitet

Levá paže Marie a žezlo jsou pozdější doplňky; rozsah zachování původní polychromie nelze bez přírodovědeckého průzkumu stanovit. Barokní úprava (nejspíše z roku 1679) zachována na zadní straně, po polovině 19. století obnoveny inkarnáty, draperie pláště vpředu a po stranách matně pozlacená, spodní šat červený, nad pláštěm pozlacen, na střední profilaci podnože vpředu červená, vzadu předchozí modrá úprava. Silná vrstva polychromie nedovoluje posoudit detailní provedení řezby

/ Der linke Arm und das Szepter Mariens sind spätere Ergänzungen; der Umfang der Erhaltung der ursprünglichen Fassung lässt sich ohne eine naturwissenschaftliche Untersuchung nicht feststellen. Eine barocke Bearbeitung (am ehesten von 1679) der Fassung auf der Rückseite erhalten, nach der Mitte des 19. Jahrhunderts Erneuerung des Inkarnats, Mantelgewandung vorne und an den Seiten mattvergoldet, Untergewand rot, über dem Mantel vergoldet, am mittleren Profil des Sockels vorne eine rote, hinten vorangehend eine blaue Erneuerung. Die starke Schicht der Fassung erlaubt nicht, detailliert über die Ausführung der Schnitzarbeit zu urteilen.

Broumov, benediktinský klášter, kostel sv. Vojtěcha / Braunau, Bendiktinerkloster, Kirche St. Adalbert

Literatura / Literatur: Blažiček 1940–1941; Bachmann 1943, s./S. 123–124, pozn. / Anm. 14, 15, s./S. 127; Kotal 1949, s./S. 57, VIII, kat. č. / Kat. Nr. 139; Vilímková – Preiss 1989; Kotal 1962, s./S. 5, 153, č./Nr. 7; Bachmann 1969, s./S. 112–113; Kotal 1970, s./S. 128, kat. č. / Kat. Nr. 144; Kotal 1973, s./S. 486, 488; Hlobil 1980, s./S. 102, 104–105, 111; Kotal 1984, s./S. 231; Bartlová 1993; Suckale 1999, s./S. 225; Hlobil 2004–2005, s./S. 12; Hlobil 2006a, s./S. 36, kat. č. / Kat. Nr. 1.2.3; Hrubý – Nesejt 2009, s./S. 493; Hlobil 2011, s./S. 435, 437–438, 463, 465, 471–472.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Milada Vilímková a Pavel Preiss (1989) soudili, že Madona broumovská vznikla za opata Předbora (Předbora) de Chroustoklat (1336–1360). Milena Bartlová (1993) předpokládá, že tuto sochu věnoval kolem roku 1350 pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic jako „osobní dar opatovi či jinému řeholníkovi broumovského kláštera (v Praze), v němž Arnošt strávil svá školská léta.“ V baroku se broumovské sošce, *Thaumaturga Braunensis*, prokazovala mimořádná úcta (Blažiček 1943, s. 215–216; Vilímková – Preiss 1989, s. 165–166, 194; Royt 1997, s. 12–13). Její slávu šířila rytina Procopia Jaschka (obr. Blažiček 1943, s. 215). Zvětšená replika byla vyzvednuta v Broumově na kamenný sloup. Originál byl po polovině 19. století přenesen na hlavní oltář.

Broumovská Maria má na sobě košili bez límce (cotte) a dlouhý nešitý pléd bez rukávů. Nahoře je antikizujícím způsobem přetažen přes pravé rameno, na druhém vpředu končí závěsem. Jeho spuštění z hlavy vzadu na krk zdůrazňuje Mariiny odhalené vlasy, znamení panenské čistoty. Ježíška halí košilka (tunika), dole sahající až přes chodidla. Gestem pravé ruky připomíná Krista Posledního soudu, v levé ruce drží stočený svitek. Blažiček (1943, s. 216) jej považoval za dodatečnou náhradu namísto „původního jablka světovlády“. Bartlová (1993) nepochybovala o jeho autentičnosti: „Zcela originální je svitek, který drží v ruce Dítě Ježíš. Je to motiv obvyklý na byzantských ikonách, kde symbolizuje Ježíše jako soudce Posledního soudu (Ez 2,9 a Zj 6,14) a vtělený Logos, v západním gotickém umění vzácný. U nás drží v ruce svitek pouze Dítě Ježíš na obraze Madony z Kladska darovaném arcibiskupem Arnoštem z Pardubic a navazujícím právě na ikonu.“ V 17. století se svitek broumovského Ježíška interpretoval jako dětský dudlík (viz rytina Prokopa Jaschkeho, obr. např. Blažiček 1943, s. 215).

Silný nános barevných úprav nedovoluje docenit vysokou kvalitu této sošky. Přesto lze konstatovat, že jde o mimořádně hodnotnou, rafinovaně utvářenou plastiku. Původně byla určena pro privátní zbožnost. Svědčí o tom její malé rozměry, postavení na vyšším ozdobném podstavci a opracování zadní strany. Postava Marie, prohnutá v podélné i příčné rovině, nepočítala s pozadím. Početný soubor motivů a detailů ji spojuje se skupinou Michelské Madony. Patří k nim charakteristická fyziognomie: mělce zasazené oči, malá ústa, našpuhlené rty, vysoké oblé čelo, pravidelně ondulované vlasy, plochý vyklenutý hrudník. Shoduje se také systém draperie, vpředu přetažené z jedné strany na druhou a přitisknuté po obou bocích k tělu, což vedlo ke vzniku dvou postranních, kaskádovitě překládaných závěsů a rytmicky



34 Kat. č./Kat. Nr. 8

rozhoupaných řas uprostřed mezi nimi. Naproti tomu ve skupině k jinak neopakovaným motivům patří odkryté Mariiny vlasy. Nejblíže k úplnému spadnutí pokrývky Mariiny hlavy má Klosterneuburská Madona na lvu (kat. č. 5). Jedinečná je také kompozice Mariina plédu. Albert Kutal výstižně napsal, že v porovnání se staršími pracemi Michelského mistra „zmi-zelo všechno hieratické, reprezentativní a symbolické, a na povrch konvenční formy vystoupil lidský základ náboženského symbolu“.

Milada Vilímková und Pavel Preiss (1989) urteilten, dass die Braunauer Madonna (Braunau I) unter Abt Predborius (Předbor) de Chroustoklat (1336–1360) entstanden ist.



35 Kat. č./Kat. Nr. 8

Milena Bartlová (1993) nahm an, dass der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz diese Statue um 1350 als „eine persönliche Gabe dem Abt oder einem anderen Ordensbruder des Braunauer Klosters, in dem Ernst seine Schulzeit verbracht hat, (in Prag) gewidmet hat.“ Im Barock wurde der Braunauer Statue als *Thaumaturga Braunensis* („Wundertätige von Braunau“) außerordentliche Verehrung erwiesen (Blažíček 1943, S. 215–216; Vilímková – Preiss 1989, S. 165–66, 194; Royt 1997, S. 12–13). Ihren Ruhm verbreitete der Stich von Prokop Jaschke (Abb. Blažíček 1943, S. 215). Eine vergrößerte Replik wurde in Braunau auf einer steinernen Säule aufgerichtet. Das Original wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den

Hauptaltar übertragen. Die Braunauer Maria trägt ein Hemd ohne Kragen (Cotte) und eine lange, ungenähte Schulterdecke (eine Art „Plaid“) ohne Ärmel. Oben ist sie auf antikisierende Weise über die rechte Schulter gezogen, auf der zweiten endet sie vorne mit einem Überhang. Ihr Herabfallen vom Kopf auf den Nacken betont die entblößten Haare Mariens zur Kennzeichnung der jungfräulichen Reinheit. Das Jesuskind umhüllt ein bis über die Füße herunterreichendes Hemdchen (Tunika). Mit der Geste der rechten Hand erinnert es an den Christus des Jüngsten Gerichts, in der linken Hand hält es eine zusammenge-rollte Buchrolle. Blažíček (1943, S. 216) hält sie für einen nachträglichen Ersatz „des ursprünglichen Apfels der Weltherrschaft“. Bartlová (1993) bezweifelte nicht ihre Authentizität: „Völlig originell ist die Buchrolle, die das Jesuskind in der Hand hält. Es ist ein auf byzantinischen Ikonen übliches Motiv, wo es Jesus als Richter des Jüngsten Gerichts (Ez 2,9 und Apk 6,14) und die Inkarnation des Logos symbolisiert, aber selten in der westlichen, gotischen Kunst. Bei uns hält nur das Jesuskind auf der Glatzer Madonna eine Buchrolle in der Hand, eine Schenkung des Erzbischofs Ernst von Pardubitz, die gerade an eine Ikone anknüpft.“ Im 17. Jahrhundert wurde die Buchrolle des Braunauer Jesuskindes als Kinderschnuller interpretiert (siehe den Stich von Prokop Jaschke, Abb. z.B. Blažíček 1943, S. 215).

Der starke Auftrag der erneuerten Farbfassung erlaubt nicht, die hohe Qualität dieser Statuette voll zu würdigen. Dennoch kann man konstatieren, dass es sich um eine außerordentlich wertvolle, raffiniert gestaltete Skulptur handelt. Ursprünglich war sie zur privaten Andacht bestimmt. Davon zeugen ihre kleine Ausmaße, die Aufstellung auf einen hohen, geschmückten Sockel und die plastisch ausgearbeitete Rückseite. Die in der Längs- und Querebene geschwungene Gestalt der Maria rechnet nicht mit einem Hintergrund. Ein umfangreiches Ensemble von Motiven und Details verbindet sie mit der Gruppe der Madonna von Michle. Zu ihm gehört die charakteristische Physiognomie: flach eingesetzte Augen, ein kleiner Mund, aufgeworfene Lippen, eine hohe, runde Stirn, regelmäßig ondulierte Haare, ein flach gewölbter Brustkorb. Auch das System der Draperie stimmt überein, vorne von einer Seite zur anderen herübergezogen und an beiden Seiten an den Körper gedrückt, was zur Entstehung von zwei seitlichen herabhängenden Faltenkaskaden und von rhythmisch geschwungenen Falten in der Mitte zwischen



ihnen führte. Demgegenüber gehört das entblößte Haar Marias zu den in der Gruppe sonst nicht wiederholten Motiven. Bezüglich des völligen Herabfallens der Haarbedeckung vom Kopf Mariens steht die Klosterneuburger Löwenmadonna am nächsten (Kat.Nr.5). Einzigartig ist auch die Komposition von Marias Schulterdecke („Plaid“). Albert Kotal schrieb treffend, dass im Vergleich mit den älteren Arbeiten des Michler Meisters, „alles hieratische, repräsentative und symbolische verschwand und auf der Oberfläche konventioneller Formen die menschliche Grundlage des religiösen Symbols hervortrat.“

IH

9

**MADONA Z FARNÍHO
KOSTELA V BROUMOVĚ
MADONNA AUS DER
PFARRKIRCHE IN BRAUNAU
(BROUMOV II / BRAUNAU II)**

Čechy (?), 60. léta 14. století / Böhmen (?), 60er des 14. Jahrhunderts

Lípa / Lindenholz, 108 × 34 × 12 cm, vzadu včetně hlavy důsledně vyhloubeno / rückseitig einschließlich des Kopfes konsequent ausgehöhlt

Chybí koruna Marie a část žezla; sporadicky zachována původní polychromie / Es fehlen die Krone Marias und ein Teil des Szepters; ursprünglich Farbfassung stellenweise erhalten

Restaurováno / Restauriert 1952–1953 (František Kotrba), 2005

Broumov, farní kostel sv. Petra a Pavla / Braunau, Pfarrkirche St. Peter und Paul

Literatura / Literatur: Opitz 1936, s./S. 22; Bachmann 1943, s./S. 67–68, s./S. 123–124, pozn. 14; Kotal 1962, s./S. 19–20; Bachmann 1969, s./S. 119–120; Kotal 1970; Homolka 1978; Homolka 1999, s./S. 55; Białłowicz-Krygiełowa 1968; Ziomecka 1990, s./S. 36–38, kat. č. 24; Hlobil 2006a, s./S. 42–44, kat. č. /Kat. Nr. I.2.11; Mudra 2008. Vystaveno v Olomouci / Ausgestellt in Olmütz

Broumovská Maria, korunovaná Královna nebes s žezlem v pravé ruce, stojí na oblém soklu. Přiklání se k Ježíškovi po svém levém boku. Mariiny vlasy halí krátká rouška. Plášť má sepnutý nahoře petlicí, vpředu přetažený pod tělo Ježíška. Ten je oblečený a drží oběma rukama jablko („Druhý Adam“).

V roce 1962 tuto sochu vyspělého měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století výstižně popsal Albert Kotal : „Hmota madony je sbalena do jednoduchého obrysu, z něhož žádná část nevychází do prostoru. Ježíšek ‚lne‘ k mase Mariina těla. Uvnitř jedolitého bloku obíhá množství

měkkých křivek, které obepínají nejen válcovitý trup, nýbrž i zřetelně odsazenou volnou nohu. Tyto horizontály vytváří účinnou protiváhu k postranním závěsům, jejich vertikálnost je ostatně citelně oslabována prostorovým rozlišením jejich hmoty a četnými křivkami, do nichž se rozvíjí lemy kornoutovitých řas (...).“ Socha „působí velmi hmotně, třeba je ve skutečnosti neobyčejně plytká...“

Plzeňské tváře Marie a Ježíška, jejich archaický úsměv a labilní postoj Marie na bombírovaném soklu připomínají raný styl slezsko-pruských Madon na lvu. Josef Opitz (1936) předpokládal, že Madona broumovská (II) přináležejí k okruhu slezských Madon na lvu. Hilde Bachmannová (1943) s ní komparovala Madonu ve Starém Městě u Namyslova / Namysłów. Albert Kotal ji naopak analyzoval jako starší než slezské příklady. Předpokládal její návaznost na Madonu z kostela sv. Jakuba v Jihlavě (dnes Praha, Strahovská obrazárna, 50. léta 14. století). Polské bádání Madonu z Broumova řadí do jedné stylové vrstvy se slezskou Madonu z Turówa (Białowicz-Krygierowa 1968; Ziomecka 1990, vyobrazení Hlobil 2006a, s. 42, kat. č. I.2.11/2). Kotal ji pokládal za mladší práci. Jaromír Homolka (1999) považuje Madonu broumovskou, Madonu z Králík a ze Szymocina (Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne) a Madonu na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi a v Chrzypsku Wielkym za „repliky nebo varianty jedné základní kompozice“. Osobně jsem v roce 2006 vyslovil názor, že za daného stavu poznání je pravděpodobnější to, že broumovskou plastikou vytvořil slezský mistr ovlivněný z Čech, než český mistr pod vlivem slezsko-pruských Madon na lvu. Aleš Mudra (2008) po přešetření pro a proti uzavřel, že předchází „kolegyně“ ze Szymocina a Králík a že tyto tři sochy vytvořila dílna pravděpodobně činná ve Vratislavi. Je třeba dodat, že korpulentní postava, ostentativní tělesnost a malířsky měkký reliéf draperie s parabolicky vedenými liniemi záhybů na ještě ne zcela napnuté Mariině volné noze umožňují broumovskou Madonu analyzovat jako dílo následující příklad nástěnné malby Apokalyptické Madony na měsíci v kostele Panny Marie na Karlštejně (1357–1360/61). Schopnost vytvářet dokonale iluzivní reliéfy v českých zemích už v polovině 40. let prokazuje Madona na lvu z Klosterneuburgu.

Die Madonna von Braunau (II), gekrönte Himmelskönigin mit Szepter in der rechten Hand, steht auf einem abgerundeten Sockel. Sie neigt sich dem Jesuskind an ihrer

linken Seite zu. Ein kurzer Schleier bedeckt Marias Haare. Den oben mit einem Band zusammengehaltenen Mantel hat sie von einer Seite nach vorne und dann unter den Körper des Jesuskindes gezogen. Dieses ist bekleidet und hält mit beiden Händen einen Apfel („Zweiter Adam“). Diese Skulptur des reifen weichen Stils des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts hat Albert Kotal 1962 treffend beschreiben: „Die Masse der Madonna wird durch einen einfachen Umriss zusammengeschlossen, aus dem kein Teil in den Raum vorspringt. Das Jesuskind ‚klebt‘ an der Masse von Marias Körper. Innerhalb des kompakten Blocks läuft eine Fülle weicher Kurven, die nicht nur den walzenförmigen Rumpf umspannen, sondern auch das offensichtlich angezogene Spielbein. Diese Horizontalen bilden ein wirksames Gegengewicht zu den seitlichen Faltenkaskaden, deren Vertikalität übrigens fühlbar durch die räumliche Differenzierung ihrer Massen und die zahlreichen Windungen geschwächt ist, in die sich die Säume der Röhrenfalten entrollen (...).“ Die Statue „wirkt sehr massig, dagegen ist sie in Wirklichkeit ungewöhnlich flach ...“

Die plebejischen Gesichter Mariens und des Jesuskindes, deren archaisches Lächeln und der labile Stand Mariens auf dem sich emporwölbenden Sockel erinnert an den frühen Stil der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen. Josef Opitz (1936) nahm an, dass die Braunauer Madonna (II) zum Umkreis der schlesischen Löwenmadonnen gehört. Hilde Bachmann (1943) verglich die Madonna von Altstadt bei Namslau mit ihr. Albert Kotal analysierte sie dagegen als älter als die schlesischen Beispiele. Er nahm an, dass sie an die Madonna in St. Jakob in Iglau anknüpfe (heute Prag, Strahovská obrazárna / Gemäldegalerie Strahov, 50er Jahre des 14. Jahrhunderts). Die polnische Forschung ordnet die Madonna von Braunau in dieselbe Stilphase wie die schlesische Madonna von Thaur ein (Białowicz-Krygierowa 1968; Ziomecka 1990, Abbildung Hlobil 2006a, S. 42, Kat. Nr. I.2.11/2). Kotal hält sie für eine jüngere Arbeit. Jaromír Homolka (1999) erachtet die Braunauer Madonna, die Madonnen von Grulich und von Simbsen (Breslau, Muzeum Archidiecezjalne / Erzdiözesanmuseum) und die Löwenmadonna aus der Kirche St. Matthias in Breslau und in Seeberg für „Repliken oder Varianten einer Grundkomposition“. Persönlich äußerte ich 2006 die Ansicht, dass es beim gegebenen Erkenntnisstand wahrscheinlicher ist, dass ein schlesischer, von Böhmen beeinflusster Meister, als ein böhmischer Meister unter dem Einfluss der

schlesisch-preußischen Löwenmadonnen die Braunauer Plastik geschaffen hat. Aleš Mudra (2008) schloss nach einer Abwägung von pro und contra, dass die „Kolleginnen“ aus Simbsen und Grulich vorangingen und dass eine wahrscheinlich in Breslau tätige Werkstatt diese drei Statuen geschaffen hat. Es ist nötig, hinzuzufügen, dass die korpulente Gestalt, die ostentative Körperlichkeit und das male- risch weiche Relief der Gewandung mit den parabolisch geführten Faltenlinien am nicht ganz gestreckten Spielbein Mariens es ermöglicht, die Braunauer Madonna als ein Werk zu analysieren, welches dem Beispiel der Wandmalerei der Apokalyptischen Madonna auf der Mondsichel in der Marienkapelle auf Karlstein folgt (1357–1360/61). Die Fähigkeit, schon in der Mitte der vierziger Jahre in den böhmischen Ländern ein perfekt illusionistisches Werk zu schaffen, belegt die Löwenmadonna von Klosterneuburg.

IH

10

MADONA Z THERASU DIE MADONNA VON THERAS

Jihlava nebo Praha (?), kolem 1360 / Iglau oder Prag (?), um 1360

Lípa (?) / Lindenholz (?), 86 × 28 × 14 cm (bez nové podložky / ohne neue Basis), zadní strana reliéfně vypracovaná / Rückseite reliefartig ausgearbeitet

Chybí původní dřevěná koruna Panny Marie, malíček a prsteníček její pravé ruky, levá ruka od lokte, obě paže Ježíška; levé chodidlo a podnoží pod pravým Mariiným chodidlem jsou odlomené. Podle způsobu poškození vystaveno delší dobu působení povětrnosti; povrch prolezlý červotočem; zbytky křídového podkladu polychromie a zlacení

/ Es fehlen die ursprünglich hölzerne Krone Mariens, der kleine Finger und der Ringfinger ihrer rechten Hand, die linke Hand ab dem Ellbogen, beide Unterarme des Jesuskindes, der linke Fuß, die Sockelplatte unter dem rechten Fuß Mariens ist abgebrochen. Dem Schadensbild zufolge war die Skulptur längere Zeit dem Wirken der Witterung ausgesetzt; die Oberfläche von Fraßgängen des Holzwurms durchsetzt; Reste von Kreidegrundierung, Farbfassung und Vergoldung

Objevil Josef Höbarth v soukromém majetku v obci Sallapulka, severně od Therasu / Von Josef Hörbarth in Privatbesitz in der Gemeinde Sallapulka, nördlich von Theras, entdeckt

Höbarth- und Madermuseum, Horn (Waldviertel, Dolní Rakousko / Niederösterreich)

Literatura / Literatur: Höbarth 1953, Andraschek – Holzer 1992, s./S. 34, obr. / Abb. 19.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Maria, původně s korunou Královny nebes, drží oblečeného Ježíška po pravém boku. Hlavu má nasazenu na silném krku s podélnými vráskami. Oválnou tvář vyznačuje lehký úsměv. Její postava je mírně esovitě prohnutá s uvolněnou levou nohou. Stojí, paty na podhrnutém plášti téměř u sebe, labilně na intaktní čtyřboké podnoži. Krátká rouška téměř zakrývá její vlasy. Z ramen spadající dlouhý plášť, vpředu přetažený směrem k Ježíškovi, ponechal Mariinu hrud s mírně naznačenými prsy volnou. Pozvedá jej levou rukou, původně s žezlem; na pravé straně pod Ježíškem plášť přidržený Mariiným loktem spadá dolu kaskádovitým závěsem.

Známky obnoveného vitalismu, nevyvážený postoj, oblé záhyby a jakoby „nedodělané“ partie – viz vlasy Ježíška nebo ponechané stopy dláta na jeho bradě, spolu s „ledabylym“ výběrem dřevěného bloku, z něhož je zhotovena – viz velký suk vzadu pod Mariiným pravým bokem – nejsou jen známkou nižší kvality či urychlování sochařské práce, ale také důsledkem stylotvorné reakce na předchozí vystupňovanou preciozitu umění druhé čtvrtiny 14. století (viz obdobně zjednodušeně provedené vlasy sv. Petra z Petrovic, kat. č. 11, Ježíška Madony na lvu v Hamburku, kat. č. 18, či hřívy lva Madony na lvu v Louvre, kat. č. 17).

Pokud se podařilo zjistit, Madona z Therasu postrádá v Rakousku srovnatelné analogie. Z předchozí vývojové etapy středoevropského umění se k ní jako nejbližší ukazuje Madona z Hrabové, pozdní práce Mistra Michelské Madony (Národní galerie v Praze, Hlobil 2011, s. 464–465, kat. č. 198, kvalitní vyobrazení), případně relativně o něco pozdější Madonka českého původu v pražském soukromém majetku (kat. č. 33).

Maria, ursprünglich mit der Krone der Himmelskönigin, hält das bekleidete Jesuskind an ihrer rechten Seite. Der Kopf sitzt auf einem stämmigen Hals mit Querfalten. Das ovale Gesicht zeichnet sich durch ein leichtes Lächeln aus. Ihre Gestalt ist nur mäßig von einem S-Schwung durchzogen. Mit dem linken Bein als Spielbein steht sie, die Füße eng geschlossen auf der Schleppe des hochgeschürzten Mantels, labil auf der intakten, viereckigen Sockelplatte. Der kurze Schleier bedeckt fast völlig ihr Haar. Der von den Schultern fallende, nach vorne zum Jesuskind gezogene Mantel lässt Marias Brust mit zart angedeutetem Busen frei. Sie hebt ihre linke Hand, ursprünglich mit Szepter, an der rechten Seite fällt der unter dem Jesuskind vom Ellbogen Mariens gehaltene Mantel in Faltenkaskaden herunter.

Der unausgewogene Stand, die rundlichen Falten und gleichsam „unfertige“ Partien (siehe das Haar des Jesuskindes oder die belassenen Spuren des Stemmeisens auf ihrem Kinn) zusammen mit der „nachlässigen“ Auswahl des Holzblocks, aus dem sie gefertigt wurde (siehe den großen Astknoten hinten unter Mariens rechter Hüfte) sind nicht nur Zeichen einer niedrigeren Qualität oder beschleunigten bildhauerischen Arbeit, sondern auch das Ergebnis einer stilbildenden Reaktion auf die vorangegangene Steigerung der Preziosität der Kunst des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts und Zeichen eines erneuerten Vitalismus (siehe das ähnlich vereinfacht ausgeführte Haar des hl. Petrus aus Petrowitz, Kat. Nr. 11, das Jesuskind der

Löwenmadonna aus Hamburg, Kat. Nr. 18, oder die Löwenmähne der Löwenmadonna im Louvre, Kat. Nr. 17).

Soweit es festzustellen gelang, entbehrt die Madona von Theras in Österreich vergleichbarer Analogien. Aus der vorangegangenen Entwicklungsphase der mitteleuropäischen Kunst erwies sich als ihr nächststehend die Madona von Raabe / Hrabová, eine späte Arbeit des Meisters der Madona von Michle (Nationalgalerie Prag / Národní galerie v Praze, Hlobil 2011, S. 464–465, Kat. Nr. 198, mit qualitativvoller Abbildung), beziehungsweise die etwas spätere Madona böhmischen Ursprungs in Prager Privatbesitz (Kat. Nr. 33).

III



37 Kat. č./Kat. Nr. 10



38 Kat. č./Kat. Nr. 10

MADONA A SV. PETR Z PETROVIC MADONNA UND HL. PETER AUS PETROWITZ

Jihlava, kolem 1360–1370 / Iglau, um 1360–1370

Patrně část bývalého retáblu hlavního oltáře, chybí původní socha sv. Pavla (dnešní je pozdně gotická) / Offensichtlich Bestandteil eines ehemaligen Retabels eines Hauptaltars, es fehlt die ursprüngliche Skulptur des hl. Peter (die heutige ist spätgotisch)

Madona / Madonna: lípa / Lindenholz, 101 × 26 × 13 cm, vzadu včetně hlavy hluboce vydlabáno / hinten einschließlich des Kopfes tief ausgehöhlt, nápis / Aufschrift „1842 Franz Klaus in Iglau“. Doplnky: koruna, žezlo a levá ruka Marie od zápěstí, žezlo, obě paže a jablko Ježíška; „Socha byla opravena, doplněna a polychromována J. Florianem ve Staré Říši roku 1967.“ (Antonín Dufek) / Ergänzungen: Krone, Szepter und die linke Hand Mariens bis zum Handgelenk, Szepter, beide Arme und der Apfel des Jesuskindes; „Die Skulptur wurde 1967 von J. Florian in Stará Říše [Altreich] hergerichtet, ergänzt und farbig gefasst.“ (Antonín Dufek)

Sv. Petr / hl. Peter: lípa / Lindenholz, 100 × 27 × 9 cm (17,5 cm spolu s nataženou levou rukou s knihou z borového dřeva / zusammen mit der ausgestreckten linken Hand mit Buch aus Kiefernholz), hlava nasazená, klíč nový, vzadu zarovnáno; na knize špatně čitelný letopočet; temperová polychromie z roku 1842 / Kopf eingesetzt, Schlüssel neu, hinten geglättet; auf dem Buch schlecht leserliche Jahreszahl; Temperafassung von 1842

Původem z filiálního kostela sv. Petra a Pavla v Petrovících u Jihlavy, farnost Luka nad Jihlavou / Ursprünglich aus der Filialkirche St. Peter und Paul in Petrovice bei Jihlava / Petrowitz bei Iglau, Pfarrei Luka nad Jihlavou / Wiese Brněnské biskupství / Bistum Brünn

Literatura / Literatur: Kotal 1962, s./S. 128, pozn. / Anm. 34; Dufek 1972, s./S. 199; Mudra 2004, s./S. 417.
Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Albert Kotal (1962) zmínil Madonu z Petrovic jako příklad sochy se zakulacenou podnoží jako u slezských Madon na lvu. Oběma řezbám se více věnoval Antonín Dufek (1972). Předpokládal, že vznikly současně ve třetí čtvrtině 14. století. V případě Madony konstatoval tvarové disproporce, nejasnosti v provedení draperie, nevýraznou tvář a dobově příznačný strnulý úsměv. Sochu hodnotil jako řemeslnou práci. Z české plastiky jako nejbližší uvedl Madonu v Seči (Kotal 1962, obr. 12). U sv. Petra konstatoval „s insitním projevem hraničící znázornění postavy s oběma pokrčenými nohama.“ Za ojedinělý pokládal antikizující draperii („tôgu, avšak místo pravého ramene je odhaleno levé“) a rozdvojení vlasů nad čelem. Hlavu porovnal se sv. Petrem z Litoměřic (kolem 1320, Kotrbová 1985).



39 Kat. č./Kat. Nr. 11

Význam těchto dvou málo kvalitních soch je přesto značný. Přispívají k pochopení kontextu česko-slezské plastiky měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století. Definitivně potvrzují existenci jinak písemnými prameny nedoložené řezbářské dílny v blízké Jihlavě, královském horním městě. Petrovické sochy byly výsledkem domácí produkce, jistě neimportem ze Slezska. Autor Madony následoval styl od druhé světové války neznámé jihlavské tzv. Eiglovy Madony. Nasazená hlava sv. Petra, zajímavější než korpus, a odlišná technologie vypracování zadní strany svědčí o dílenské dělbě práce. Málo precizní provedení vlasů, jakoby nedodělaných, patří ke stylu české sochařské produkce těchto let (viz kat. č. 10). Obdobně antikizující draperii v přesnějším provedení ukazuje reliéf sv. Zikmunda na severní straně náhrobku sv. Ludmily v kostele sv. Jiří kláštera benediktinek na Pražském hradě (Kotal 1962, obr. IXc).



40 Kat. č./Kat. Nr. 11

Albert Kotal (1962) erwähnte die Madonna aus Petrowitz als Beispiel einer Statue mit abgerundetem Sockel wie bei den schlesischen Löwenmadonnen. Beiden Holzskulpturen hat sich Antonín Dufek (1972) intensiver gewidmet. Er nahm an, dass sie gleichzeitig im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Im Falle der Madonna konstatierte er Disproportionen in den Formen, Unklarheiten in der Ausführung der Gewandung, ein ausdrucksloses Gesicht und das für die Zeit bezeichnende, erstarrte Lächeln. Die Skulptur wertete er als handwerkliche Arbeit. Von der böhmischen Plastik am nächsten stehend führte er die Madonna von Seč an (Kotal 1962, Abb. 12). Beim hl. Peter konstatierte er eine „an naivem Ausdruck grenzende Darstellung der Figur mit eingezogenen Beinen.“ Die antikisierende Gewandung („eine Toga, anstelle der rechten Schulter ist jedoch die linke entblößt“) und die Zweiteilung des Haares auf

der Stirn hielt er für ein vereinzelt Motiv. Den Kopf verglich er mit dem hl. Petrus aus Leitmeritz (um 1320, Kotrbová 1985).

Die Bedeutung dieser beiden wenig qualitätsvollen Skulpturen ist jedoch beträchtlich. Sie tragen zum Verständnis des Kontextes der böhmisch-schlesischen Plastiken des *weichen Stils* im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts bei. Definitiv bestätigen sie die Existenz einer sonst nicht durch schriftliche Quellen belegten Bildschnitzerwerkstatt in der Nähe der königlichen Bergstadt Iglau. Die Petrowitzer Skulpturen waren das Ergebnis einer heimischen Produktion und sicherlich kein Import aus Schlesien. Der Schöpfer der Madonna folgte dem Stil der seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen, sog. Eigl-Madonna. Der eingesetzte Kopf des Petrus, interessanter als der Korpus, und die abweichende Technik der Ausarbeitung der Rückseite zeugen von einer Arbeitsteilung in der Werkstatt. Die wenig präzise, gleichsam unfertige Ausführung der Haare gehört zum Stil der böhmischen bildhauerischen Produktion dieser Jahre (siehe Kat. Nr. 10). Eine ähnliche antikisierende Gewandung in präziserer Ausführung zeigt das Relief des hl. Sigismund auf der Nordseite des Grabmals der hl. Ludmilla in der Georgskirche des Benediktinerinnenklosters auf der Prager Burg (Kutal 1962, T. IXc).

IH

12

MADONA Z LOKTE MADONNA AUS ELBOGEN

Čechy (Plzeň?), kolem 1375 / Böhmen (Pilsen?), um 1375
Dřevo / Holz, 103 × 36 × 16,5 cm (bez pravé ruky / ohne rechte Hand), zadní strana mělce vyhloubena / Rückseite flach ausgehöhlt

Chybí koruna Marie, pravá ruka obnovena; inkarnáty a barevná úprava zadní strany původní, polychromie přední strany druhotná / Es fehlt die Krone Mariens, die rechte Hand ist erneuert; das Inkarnat und die Fassung der Rückseite sind ursprünglich, die Fassung der Vorderseite ist sekundär

1943 zmíněno v Městském muzeu v Lokti (Hilde Bachmannová); 1998 zakoupeno v obchodě se starožitnostmi v Plzni / 1943 im Městské muzeum in Loket / Stadtmuseum in Elbogen erwähnt (Hilde Bachmann); 1998 erworben im Antiquitätenhandel in Pilsen

Západočeské muzeum v Plzni, Uměleckoprůmyslové oddělení / Westböhmisches Museum Pilsen, Abteilung Kunstgewerbe, inv. č. / Inv. Nr. UMP 24299

Literatura / Literatur: Bachmann 1943, s./S. 47, 49, 128; Braunová 1994.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Doposud málo známou sochu ovládá vystupňovaná senzualita a nová estetika měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století: zvětšená hlava Marie, její plný úsměvný obličej se zhoupnutým nosem, náznak ňader, „nehezky“ Ježíšek zahalený krátkou plenou. Kaligrafická křivka horního lemu pláště, poměrně ostré vedení záhybů draperie a podle zadní strany původně velmi kvalitní polychromie jsou pozůstatky preciozity předchozího lineárního stylu. Spolu s některými dalšími znaky, zejména sevřeným obrysem, prohnutím postavy, zúžením dolní partie sochy a záhybovým systémem draperie odkazují na obdobně pojatou sochu sv. Pavla ze série Apoštolů z kostela sv. Maří Magdalény ve Vratislavi (kolem 1360). Výrazně odlišná je ovšem kromě ikonografie obláčková podnož. Nicméně pro tuto Madonu nechybí ani významné české vzory. Hilde Bachmannová upozornila na podobnost se Světicí na jižní bočnici kamenné tumbly sv. Ludmily v kostele sv. Jiří na Pražském hradě (Bachmann 1943, obr. 29). Na nejvyšší úrovni tehdejšího umění v Čechách lze porovnat zobrazení Krista kameňovaného na vinici z cyklu nástěnných maleb Emauzského kláštera v Praze (1365–1372, Kubínová 2012, s. 229, obr. 228). Český kontext potvrzuje v hrubším provedení převzatý originální účes bysty Johanny Bavorské ve vnitřním triforiu katedrály sv. Víta v Praze (kolem 1375, Kutal 1962, obr. 6d).

Die bislang wenig bekannte Skulptur wird von der gesteigerten Sensualität und der neuen Ästhetik des *weichen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts beherrscht: ein vergrößerter Kopf Mariens, ihr heiteres Gesicht mit der geschwungenen Nase, eine Andeutung eines Busens, ein „nicht schönes“, in eine kurze Windel gehülltes Jesuskind. Die kalligraphische Linie des oberen Mantelsaums, die verhältnismäßig scharfe Führung der Gewandfalten und die gemäß der Rückseite ursprünglich sehr qualitätsvolle Fassung sind ein Überbleibsel der Preziosität des vorangegangenen, linearen Stils. Zusammen mit einigen weiteren Kennzeichen, besonders dem geschlossenen Umriss, der gebogenen Figur, der sich verengenden, unteren Partie des Skulptur und dem Faltsystem der Gewandung verweisen sie auf die analog aufgefasste Skulptur des hl. Paulus aus der Serie der Apostel aus der Kirche St. Maria Magdalena in Breslau (um 1360). Ausdrücklich andersartig ist freilich außer der Ikonographie auch der Wolkensockel. Nichtsdestotrotz ermangelt es auch nicht für diese Madonna eines bedeutenden böhmischen

Vorbildes. Hilde Bachmann hat auf die Ähnlichkeit mit der Heiligen an der südlichen Seitenwand der steinernen Tumba der hl. Ludmilla in der Georgskirche auf der Prager Burg aufmerksam gemacht (Bachmann 1943, Tf. 29). Auf dem höchsten Niveau der damaligen Kunst in Böhmen kann man die Darstellung des gesteinigten Christi im Weinberg aus dem Wandmalerei-Zyklus des Emmausklosters in Prag zum Vergleich heranziehen (1365–1372, Kubínová 2012, S. 229, Abb. 228). Den böhmischen Kontext bestätigt die in einer größeren Ausführung übernommene, originelle Haartracht der Büste der Johanna von Bayern im Innentriforium des Veitsdoms in Prag (um 1375, Kutal 1962, Tf. 6d).

IH



41 Kat. č./Kat. Nr. 12

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA

(MNICHOV I / MÜNCHEN I)

Salcburk, kolem 1350–1360 / Salzburg, um 1350–1360
Ovocné dřevo / Obstholz (Schultes 2010), v./H. 28 cm, h./T. 7 cm, vzadu vypracováno / rückseitig ausgearbeitet
Chybí výběhy koruny a žezlo Marie, levá ruka a paže Ježíška, po celé výšce sochy běží vertikální prasklina, poškozena hřívá lva nad pravou přední tlapou. Původní doplňky korpusu použitého dřevěného kmene: dolní čelist a levá přední noha lva, horní část těla Ježíška; pozůstatky polychromie
Poškozeno za druhé světové války, poté konzervováno v Germánském národním muzeu v Norimberku. Předválečný stav údajně zachycují dvě staré fotografie v archivu Bavorského národního muzea v Mnichově (Hilger 1991, s. 145)



/ Es fehlen die Zacken der Krone und das Szepter der Maria, die linke Hand und der Arm Mariens, durch die ganze Höhe der Skulptur zieht sich ein vertikaler Sprung, beschädigte Löwenmähne über der rechten Vordertatze. Zwei originale Anstückungen aus demselben Block des gebrauchten Holzstammes: der Unterkiefer des Löwen mit dem linken Vorderbein, der obere Teil des Körpers des Jesuskindes; Reste von Fassung
Während des Zweiten Weltkriegs beschädigt, danach im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg konserviert. Den Vorkriegszustand fangen angeblich zwei alte Fotografien im Archiv des Bayerischen Nationalmuseums in München ein (Hilger 1991, S. 145)
Před zapůjčením do mnichovského muzea v roce 1989 více než 150 let v majetku nejmenované rodiny z okolí Řezna / Vor der Leihgabe an das Bayerische Nationalmuseum im Jahre 1989 mehr als 150 Jahre im Besitz einer ungenannten Familie aus der Umgebung von Regensburg
Bayerisches Nationalmuseum in München, inv. č. / Inv. Nr. L 89/613

Literatura / Literatur: Hilger 1991; Homolka 1999, s./S. 54; Suckale 1999, s./S. 225; Schultes 2010, s./S. 178–179.
Nevystaveno / Nicht ausgestellt

Mnichovská Madona na lvu (I) s korunou a dnes chybějícím žezlem v levé ruce znázorňovala Královnu nebes. Rouška na spadnutí pokrývá pouze temeno Mariiny hlavy. Lokny po stranách obličejů zůstaly volné. Mariinu a Ježíškovu tvář oživil archaický úsměv. Je značně esovitě prohnutá. Nahý Ježíšek sedí frontálně na matčině pravé paži. Dolní polovinu jeho těla včetně chodidel zahalila Maria delším, přes hrud' přetaženým koncem své vlasové roušky. Ježíšek se dotýká boltce svého pravého ucha a upozorňuje tak na to, že naslouchá řevu lva dole pod ním, symbolu zmrtvýchvstání (k tomuto typickému motivu salcburských Madon na lvu více v úvodní stati katalogu). Levou ruku přikládá na Mariinu roušku (před poškozením, v místě malé jizvy). Lev dřepí na oblém nízkém plintu, hlavu otáčí k publiku. Má otevřenou tlamu (nečinné zuby jako satanský lev Klosterneuburské Madony na lvu) a hustou stylizovanou hřívou, ocas stažený mezi nohy. Maria na něm stojí pevnou pravou nohu zatíženou teologicky korektně vahou Ježíška. Centrální partii draperie ovládají prohnuté řasy přetaženého pláště od levého ramene k pravému boku Panny Marie. Pod Ježíškem končí dlouhým vertikálním závěsem. Dolní lem Mariina roucha se nachází ve výšce jejích kolen. Navazující partie vnitřního šatu, pokračující až k tělu lva, je výrazně zúžená. Popis této mnichovské sošky lze až na celkový stylový výraz a některé motivy opakovat též u ostatních šesti

salcburských Madon na lvu. Odlišují se pouze jejich kombinacemi. Navzájem se nikdy úplně neshodují.

Tuto Madonu na lvu v uměleckohistorické literatuře monograficky představil Hans Peter Hilger (1991). Komparoval ji s Madonkou z klášterního kostela v Broumově, prací Mistra Michelské Madony (kat. č. 8). Přes silné přemalby broumovské sošky konstatoval shodu obličejů a typicky tvarované kadeře („mit den rahmenden Korkenzieherlocken“). Odtud mnichovskou sošku přiřadil ke skupině prací autora Michelské Madony (činný kolem 1325–1345) a datoval ji kolem roku 1350. Stať ukončil inspirativním závěrem, že mnichovská Madona na lvu spolu s berlínskou následovala nedochovaný český nebo moravský vzor Madon na lvu („auf ein gemeinsames, doch wohl nach Böhmen oder Mähren zu lokalisierendes Vorbild zurückgeht.“) Tuto Hilgerovu ideu převzal a rozvinul Robert Suckale (1999).

Připojení mnichovské Madony na lvu (I) k okruhu Michelského mistra pouze na podkladě dílčí shody ovšem není dostatečně průkazné. Jaromír Homolka (1999) reagoval na Hilgerův názor pozitivně, ale nepsal o přímém vztahu mnichovské Madony k Mistru Michelské Madony a konstatoval souvislost (až) s pražským řezbářstvím třetí čtvrtiny 14. století. Spojovací článek viděl v Trůnící Madoně z Astenu (kat. č. 22). Ale i tak na rozdíl od ostatních salcburských Madon na lvu jako jediná velmi připomíná v druhé čtvrtině 14. století v českých zemích oblíbený abstraktní lineární styl s kresebným systémem úzkých a nízkých záhybů draperie. Je vytáhlá, štíhlá až křehká (Schultes 2010, s. 179, „in ihrer spröden, fast körperlosen Zerbrechlichkeit“) a patrně ze všech nejstarší a též nejkvalitnější.

Die Münchener Löwenmadonna (I) mit Krone und dem heute fehlenden Szepter in der linken Hand stellt die Himmelskönigin dar. Der fast herunterfallende Schleier bedeckt nur den Scheitel von Mariens Haupt. Die Locken zu Seiten des Gesichts bleiben frei. Ein archaisches Lächeln belebt die Gesichter Mariens und des Jesuskindes. Die Figur weist einen beträchtlichen S-Schwung auf. Das nackte Jesuskind sitzt frontal auf dem rechten Arm seiner Mutter. Die untere Hälfte seines Leibes einschließlich der Fußsohlen hat Maria mit dem längeren, über die Brust gezogenen Ende ihres Haarschleiers eingehüllt. Das Jesuskind berührt seine rechte Ohrmuschel und macht damit aufmerksam, dass es

auf das Löwengebrüll als Symbol der Auferstehung unter ihm horcht (zu diesem typischen Motiv der Salzburger Löwenmadonnen mehr im einführenden Aufsatz des Katalogs). Die linke Hand legte es auf den Schleier Mariens (vor der Beschädigung, an der Stelle nun eine kleine Schramme). Der Löwe duckt sich auf einer rundlichen, niedrigen Sockelplatte, das Haupt zum Betrachter gewendet. Er hat den Rachen geöffnet (ohne die Zähne zu fletschen wie der satanische Löwe der Klosterneuburger Madonna) und eine dichte, stilisierte Mähne, den Schwanz zwischen den Beinen eingezogen. Auf ihm steht Maria mit dem rechten Bein als Standbein, auf dem theologisch korrekt das Gewicht des Jesuskindes ruht. Die zentrale Partie der Draperie wird von den Faltenbögen des von der linken Schulter zur rechten Seite Mariens gezogenen Mantels beherrscht. Unter dem Jesuskind endet er mit einem, langen, vertikalen Faltengehänge. Der untere Saum von Marias Mantel befindet sich auf der Höhe ihrer Knie. Die anschließende, sich bis zum Löwenkörper fortsetzende Partie des Gewandes verengt sich markant. Die Beschreibung der Münchener Statue lässt sich bis auf den allgemeinen Stilausdruck und einige Motive bei den übrigen sechs Salzburger Madonnen ebenfalls wiederholen. Sie unterscheiden sich nur durch ihre Kombinationen. Untereinander stimmen sie folglich niemals gänzlich überein.

Hans Peter Hilger (1991) hat diese Löwenmadonna monographisch in der kunsthistorischen Literatur vorgestellt. Er verglich sie mit der Madonnenstatuette aus der Klosterkirche von Braunau, einer Arbeit des Meisters der Madonna von Michle (Kat. Nr. 8). Trotz der starken Überfassung der Braunauer Statue konstatierte er eine Übereinstimmung der Gesichter „mit den rahmenden Korkenzieherlocken“. Daher ordnete er die Münchener Statuette der Gruppe der Arbeiten des Schöpfers der Michler Madonna zu (tätig um 1325–1345) und datierte sie um das Jahr 1350. Den Aufsatz beendete er mit dem inspirierenden Schluss, dass die Münchener Löwenmadonna gemeinsam mit der Berliner „auf ein gemeinsames, doch wohl nach Böhmen oder Mähren zu lokalisierendes Vorbild zurückgeht.“ Diese Idee Hilgers griff Robert Suckale auf und entwickelte sie weiter (1999).

Die Zuweisung der Münchener Löwenmadonna I an den Kreis des Meisters der Michler Madonna ist allein aufgrund von Teilübereinstimmungen freilich nicht ausreichend beweiskräftig. Jaromír Homolka (1999) reagierte auf Hilgers Ansicht positiv, aber



MADONA NA LVU LÖWENMADONNA (MNICHOV II / MÜNCHEN II)



44 Kat.č./Kat.Nr.13

schrieb nicht von einer direkten Beziehung der Münchener Madonna zum Meister der Michler Madonna und konstatierte einen Zusammenhang erst mit der Prager Schnitzkunst des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts. Das Verbindungsglied sah er in der Thronenden Madonna von Asten (Kat.Nr.22). Aber auch so im Unterschied zu den anderen Salzburger Löwenmadonnen erinnert sie als einzige sehr an den im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern beliebten abstrakten, linearen Stil mit dem graphischen System von schmalen und flachen Falten. Sie ist „in ihrer spröden, fast körperlosen Zerbrechlichkeit“ (Schultes 2010, S.179) offensichtlich eine der ältesten und auch qualitativsten von allen.

IH

Salcburk, kolem 1360–1370 / Salzburg, um 1360–1370
Limba / Zierbelholz, vzadu plasticky vypracováno / hinten plastisch ausgearbeitet, v. / H. 57 cm (včetně podstavce / einschließlich des Sockels)

Hlava Marie přeřezána kvůli dodatečnému připojení kovové koruny, poškozeny jsou prsty její levé ruky, zničena pravá paže Ježíška, porušen plintus vpředu pod lvem; pozůstatky polychromie

/ Der Marienkopf wegen der nachträglichen Anbringung einer Metallkrone beschnitten, die Finger ihrer linken Hand beschädigt, der rechte Arm des Jesuskindes zerstört, Plinthe vorne unter dem Löwen beschädigt; Reste von Fassung

Získáno 1992 z mnichovského obchodu se starožitnostmi / 1992 aus dem Münchener Kunsthandel erworben
Bayerisches Nationalmuseum München,
inv. č. / Inv.Nr.22/66

Literatura (výběr) / Literatur (Auswahl): Halm – Lill 1924, s./S.100–101, kat.č. / Kat. Nr.150; Wiese 1926, s./S.138; Wiese 1927, s./S.162; Springer 1935–1936, s./S.51; Großmann 1965, s/S. 63–64, kat.č. / Kat. Nr.10; Bloch 1970, s./S.254, pozn. / Anm.6; Zaunschirm 1976, s./S.37–38, kat.č. / Kat. Nr.18; Hilger 1991, s./S.149; Suckale 1999, s./S.222.

Nevystaveno / Nicht ausgestellt

Popis mnichovské Madony na lvu (II) se rozsáhle shoduje s Madonou na lvu (Mnichov I, kat.č.13). Původně s korunou a dnes chybějícím žezlem v levé ruce znázorňovala Královnu nebes (typ „Regina“). Rouška na spadnutí pokrývá pouze temeno Mariiiny hlavy. Lokny po stranách obličeje zůstaly volné. Mariinu a Ježíškovu tvář oživil archaický úsměv. Je značně esovitě prohnutá. Nahý Ježíšek sedí frontálně na matčině pravé paži. Lev dřepí na oblém nízkém plintu. Má otevřenou tlamu (zuby však necení jako satanský lev Klosterneuburské Madony na lvu) a hustou stylizovanou hřívu, ocas stažený mezi nohy. Maria na něm stojí pevnou pravou nohu zatíženou teologicky korektně vahou Ježíška. Centrální partii draperie ovládají prohnuté řasy přetaženého pláště od levého ramene k pravému boku Panny Marie. Pod Ježíškem končí dlouhým vertikálním závěsem. Dolní lem Mariiina pláště se nachází ve výšce jejích kolen. Navazující partie vnitřního šatu, pokračující až k tělu lva, je výrazně zúžená.

Při bližším pohledu jsou patrné i podstatné rozdíly. Mnichovská Madona na lvu (II) je značně větší, Mariiiny vlasy zakrývá místo



45 Kat.č./Kat.Nr.14

vlasové roušky její přes hlavu přetažený plášť, na hrudi sepnutý knoflíkem. Ježíšek drží v levé ruce ptáčka, nejspíše holubici – symbol naděje. Původně se nedotýkal matčiny roušky. Jako u jediného Ježíška ze všech sedmi salcburských Madon na lvu jeho zobrazení nepřipomínalo „naslouchání řevu lva“. Do pasu je zahalen vlastní plenou, ne Mariiinou rouškou. Lev je napřímen a neotáčí hlavu k publiku. Navíc tato Madona také jako jediná vlastní relativně vysoký, architektonicky ztvárněný podstavec. Má tvar podélně položeného kvádru, artikulovaného soklem, římsou a průhledy okenními otvory s kružbami. Poněkud připomíná (za předpokladu, že jde o původní část sousoší) podstavec už v úvodní stati zmíněné stříbrné „Vierge d’Évreux“ v Louvre



46 Kat. č./Kat. Nr. 14

(1334). Dieter Großmann (1965) považoval tuto mnichovskou dřevořezbu ze všech čtyř tehdy známých salcburských Madon na lvu za nejstarší (kolem 1360–1380; k problematice datování salcburských Madon na lvu viz též úvodní stať). Nicméně mnichovská Madona na lvu (I), kterou tehdy Großmann ještě neznal, je starší. U mnichovské Madony (II) a všech jejích dále katalogizovaných salcburských „kolegyň“ došlo k výraznému posunu k měkkému stylu třetí čtvrtiny 14. století. Nápadný je přechod k širší postavě Panny Marie a k vyššímu reliéfu zaoblenějších záhybů draperie.

Die Beschreibung der Münchener Löwenmadonna II deckt sich weitgehend mit jener der Löwenmadonna München I (Kat. Nr. 13). Ursprünglich mit einer Krone und einem heute fehlenden Szepter in der linken Hand, stellte sie die Himmelskönigin dar (Typus „Regina“). Der im Herunterfallen befindliche

Schleier bedeckt nur den Scheitel von Marias Haupt. Die Locken zu Seiten des Gesichts bleiben frei. Die Gesichter Mariens und des Jesuskindes werden von einem archaischen Lächeln belebt. Die Madonnenfigur weist einen beträchtlichen S-Schwung auf. Das nackte Jesuskind sitzt frontal auf dem rechten Arm seiner Mutter. Der Löwe duckt sich auf einer gerundeten, niedrigen Sockelplatte. Er hat einen geöffneten Rachen (fletscht jedoch nicht die Zähne wie der satanische Löwe der Klosterneuburger Madonna) und eine dichte, stilisierte Mähne, den Schwanz zwischen die Beine geklemmt. Maria steht mit dem rechten Bein als Standbein auf ihm, auf dem theologisch korrekt das Gewicht des Jesuskindes lastet. Die zentrale Partie der Draperie wird von den Faltenbögen des von der linken Schulter zur rechten Seite Mariens gezogenen Mantels beherrscht. Unter dem Jesuskind endet er mit einem, langen, vertikalen Faltengehänge. Der untere Saum von Marias Mantel befindet sich auf der Höhe ihrer Knie. Die anschließende, sich bis zum Löwenkörper fortsetzende Partie des Gewandes verengt sich markant.

Bei näherer Betrachtung offenbaren sich auch wesentliche Unterschiede. Die Münchener Löwenmadonna II ist beträchtlich größer, das Haar Mariens bedeckt anstelle eines Haarschleiers ihr über den Kopf gezogener Mantel, der auf der Brust geknöpft ist. Das Jesuskind trägt in seiner linken Hand ein Vögelchen, am ehesten eine Taube, Symbol der Hoffnung. Ursprünglich hat es den Schleier der Mutter nicht berührt. Als einziges der Jesuskinder von allen sieben Salzburger Löwenmadonnen erinnert seine Darstellung nicht an das Motiv des „Horchens des Löwengebrülls“. Es ist bis zur Taille in eine eigene Windel gehüllt, nicht in den Schleier Mariens. Der Löwe ist ausgestreckt und wendet nicht das Haupt zum Betrachter. Überdies besitzt diese Madonna auch als einzige einen relativ hohen, architektonisch gestalteten Sockel. Er hat die Form eines längs liegenden Quaders mit artikuliertem Sockel, Gesims und durchbrochene Fensteröffnungen mit Maßwerk. Vorausgesetzt, dass es sich um einen ursprünglichen Teil der Figurengruppe handelt, erinnert er etwas an den schon im einleitenden Aufsatz erwähnten Sockel der silbernen „Vierge d'Évreux“ im Louvre (1334). Dieter Großmann (1965) hielt die Münchener Schnitzerei für die älteste aller damals vier bekannten Salzburger Löwenmadonnen (um 1360–1380; zur Problematik der Datierung der Salzburger Löwenmadonnen siehe

den einleitenden Aufsatz). Nichtsdestoweniger ist die Münchener Löwenmadonna I, die Großmann damals noch nicht gekannt hat, älter. Bei der Münchener Madonna II und allen ihren anderen katalogisierten Salzburger „Kolleginnen“ kam es im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts zu einer ausgeprägten Verschiebung hin zum *weichen Stil*. Auffällig ist der Übergang zu einer breiteren Gestalt Mariens und zu einem höheren Relief der weicher gerundeten Falten der Gewandung.

IH

15 MADONA NA LVU LÖWENMADONNA (LEOGANG)

Salcburk, kolem 1370 / Salzburg, um 1370

Limba / Zierbelholz, 50 × 16,5 × 10 cm, vzadu plasticky vypracováno / Rückseite plastisch ausgearbeitet
Koruna Marie poškozena, chybí levá ruka s žezlem a obě paže Ježíška, lev je novodobá rekonstrukce (upozornil Großmann 1965, ověřeno CT); původní polychromie částečně zachována

/ Krone Mariens beschädigt, es fehlen die linke Hand mit dem Szepter und beide Arme des Jesuskindes, der Löwe ist eine neuzeitliche Rekonstruktion (worauf Großmann 1965 aufmerksam machte, bestätigt durch CT); die ursprüngliche Fassung teilweise erhalten
2004 zakoupeno z vídeňské galerie Dr. W. Hofstättera (předtím soukromá sbírka Dr. Vogela, Kitzbühel), údajně ze Saalfeldenu poblíž Leogangu, v salcburském Pinzgau / 2004 aus der Wiener Galerie Dr. W. Hofstätter erworben (vorher Privatsammlung Dr. Vogel, Kitzbühel), angeblich aus Saalfelden nahe Leogang, im Salzburger Pinzgau Bergbau- und Gotikmuseum Leogang

Literatura / Literatur: Großmann 1965, s./S. 65, kat. č. /Kat. Nr. 12; Bloch 1970, s./S. 254, 257; Zaunschirm 1976, s./S. 37, kat. č. /Kat. Nr. 17; Steinitz 1978, s./S. 407; Hilger 1991, s./S. 149; Suckale 1999, s./S. 222; Miller 2009; Hahn. Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Madona na lvu v Leogangu se značně podobá mnichovské Madoně na lvu I (kat. č. 13). Se zachovanou intaktní s korunou a dnes chybějícím žezlem v levé ruce znázorňovala Královnu nebes (typ „Regina“). Vlasy má zahalené jen částečně. Lokny po stranách obličejů zůstaly volné. Její a Ježíškovu tvář oživuje archaický úsměv. Je značně esovitě prohnutá. Nahý Ježíšek sedí frontálně na matčině pravé paži. Ježíšek se i zde původně dotýkal boltce svého pravého ucha (upozornil Bloch 1970) a naznačoval tak, že naslouchá řevu lva dole pod ním, symbolu zmrtvýchvstání (k tomuto

typickému motivu saleburských Madon na lvu více v úvodní stati). Obnovený lev dřepí na oblém nízkém plintu. Maria na něm stojí pevnou pravou nohu, zatíženou vahou Ježíška. Centrální partii draperie ovládají prohnuté řasy přetaženého pláště od levého ramene k pravému boku Marie. Pod Ježíškem končí dlouhým vertikálním závěsem. Dolní lem Mariina roucha se nachází ve výšce kolien. Navazující partie vnitřního šatu, pokračující až k tělu lva, je výrazně zúžená.

Maria v Leogangu má ale odlišný, vertikálně zarovnaný typ obličeje s rozšířeným, méně oblým čelem, a podsaditou postavu. Její plášť, přetažený přes hlavu, spíná na hrudi knoflík. Ježíšek je zahalen plenou, ne matčinou rouškou. Vzádu ukazuje chodidlo své bosé levé nohy. Zvláštností je malířsky imitovaný Mariin náhrdelník se zavěšeným křížkem (není ale jisté, že je původní – Adolf Hahn). Celkově lidovější výraz této sochy, stejně jako zvýšené a oblejší záhyby draperie, souvisely s obnoveným senzualismem měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století.

Die Löwenmadonna in Leogang ähnelt beträchtlich der Münchener Löwenmadonna I (Kat. Nr. 13). Intakt erhalten mit der Krone und mit dem heute fehlenden Szepter in der linken Hand stellte sie die Himmelskönigin dar (Typus „Regina“). Das Haar trägt sie nur teilweise bedeckt, die Locken an den Seiten des Gesichts bleiben frei. Ein archaisches Lächeln belebt die Gesichter der Mutter und des Kindes. Ein starker S-Schwung prägt die Gestalt. Das nackte Jesuskind sitzt frontal auf dem rechten Arm seiner Mutter. Das Jesuskind hatte hier ursprünglich seine rechte Ohrmuschel berührt (worauf Bloch 1970 aufmerksam gemacht hat) und zeigt damit an, dass es dem Gebrüll des Löwen unter ihm, Symbol der Auferstehung, lauscht (zu diesem typischen Motiv der Salzburger Löwenmadonnen mehr im einleitenden Aufsatz). Der erneuerte Löwe duckt sich auf einer rundlichen, niedrigen Sockelplatte. Maria steht auf ihm mit dem rechten Bein als Standbein, auf dem das Gewicht des Jesuskindes ruht. Die zentrale Partie der Draperie wird von den Faltenbögen des von der linken Schulter zur rechten Seite Mariens gezogenen Mantels beherrscht. Unter dem Jesuskind endet er mit einem langen, vertikalen Faltengehänge. Der untere Saum von Marias Mantel befindet sich auf der Höhe ihrer Knie. Die anschließende, sich bis zum Löwenkörper fortsetzende Partie des Gewandes verengt sich markant.



47 Kat.č./Kat.Nr.15

Die Maria in Leogang weist aber einen abweichenden, vertikal begradigten Gesichtstypus mit einer breiteren, weniger rundlichen Stirn und eine untersetztere Figur auf. Ihr über den Kopf gezogener Mantel ist auf der Brust zusammengeknöpft. Das Jesuskind ist in eine Windel gehüllt, nicht in den mütterlichen Schleier. Nach hinten zeigt es die Sohle seines linken bloßen Fußes. Eine Besonderheit ist die malerische Imitation von Marias Halskette mit einem Kreuz als Anhänger, von dem aber nicht sicher ist, ob sie ursprünglich ist (Adolf Hahn). Der allgemein volkstümlichere Charakter dieser Statue, genauso wie die höheren und runderen Falten der Gewandung, hängen mit dem Sensualismus des *weichen Stils* im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts zusammen.

IH



48 Kat. č./Kat. Nr. 15

16

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA (WALS)

Salcburk, kolem 1370 / Salzburg, um 1370

Limba / Zirbelholz, 47 × 19 × 11 cm, vzadu plasticky vypracováno / Rückseite plastisch ausgearbeitet

Chybí levá ruka Marie s žezlem, pravá ruka Ježíška je pozdější doplněk; pozůstatky původní polychromie, zejména na zadní straně, dnešní polychromie je z 18. a 19. století / Es fehlen die linke Hand Marias mit dem Szepter, die rechte Hand des Jesuskindes ist eine spätere Ergänzung; Reste der ursprünglichen Fassung, besonders auf der Rückseite, die jetzige Fassung ist aus dem 18. und 19. Jahrhundert

Poprvé zmíněno jak součást privátní Bachmeierovy sbírky ve Vilshofenu, údajně z Johanneskirchenu u Vilshofenu, Dolní Bavorsko (Halm – Lill 1924), získáno 2009 v aukčním domě v Düsseldorfu / Erstmals erwähnt als Bestandteil der Privatsammlung Bachmeier in Vilshofen, angeblich aus Johanneskirchen bei Vilshofen, Niederbayern (Halm – Lill 1924)

2009 in einem Düsseldorfer Auktionshaus erworben
Majetek obce Wals / Besitz der Gemeinde Wals
Museum Bachschmiede in Wals

Literatura / Literatur: Halm – Lill 1924, s./S. 101; Clasen 1939, s./S. 104, Textabb. 18; Großmann 1965, s./S. 65; Bloch 1970, s./S. 149; Hilger 1991, s./S. 149; Zaunschirm 1976, s./S. 38, kat. č. / Kat. Nr. 19; Pia Geusau 2009. Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Popis Madony na lvu ve Walsu se v základu shoduje s relativně starší mnichovskou Madonou na lvu (Mnichov I, kat. č. 13). S korunou a dnes chybějícím žezlem v levé ruce znázorňovala Královnu nebes (typ „Regina“). Rouška na spadnutí pokrývá pouze temeno Mariiny hlavy. Lokny po stranách obličeje zůstaly volné. Její tvář, stejně jako Ježíškovu oživil archaický úsměv. Je značně esovitě prohnutá. Nahý Ježíšek sedí frontálně na matčině pravé paži. Původně se i zde dotýkal boltce svého pravého ucha (zjistila Pia Geusau) – upozorňoval tak na řev lva dole pod ním, symbol zmrtvýchvstání (k tomuto typickému motivu salcburských Madon na lvu více v úvodní stati katalogu). Lev dřepí na zaobleném nízkém plintu. Má otevřenou tlamu bez vyceněných zubů a hustou stylizovanou hřívu, ocas stažený mezi nohy. Maria na něm stojí pevnou pravou nohu zatíženou teologicky korektně Ježíškovou vahou. Centrální partii draperie ovládají prohnuté řasy přetaženého pláště od levého ramene k pravému boku Panny Marie. Pod Ježíškem končí dlouhým



49 Kat. č./Kat. Nr. 16

vertikálním závěsem. Dolní lem Mariina pláště se nachází ve výšce kolen. Navazující partie vnitřního šatu, pokračující až k tělu lva, je výrazně zúžená.

Při bližším pohledu se ovšem ukazují detailní rozdíly. Mariinu vlasovou roušku zde spíná na hrudi knoflík. Ježíšek je zahalen vlastní plenou. V levé ruce drží hrozen vína jako eucharistický symbol (Pia Geusau: „Symbol Ježíška – víno ještě není hotovo, Ježíš se ještě nestal Kristem“/ „Ein Sinnbild für Christus als Kind – der Wein ist noch nicht fertig, aus Jesus ist noch nicht Christus geworden“). Lev neotáčí hlavu k publiku. Pravděpodobná je dílenská spojitost s Madonou na lvu v Leogangu (kat. č. 15), byť ta je plastičtější a co se týče celkového provedení kvalitnější.

Die Beschreibung der Löwenmadonna aus Wals stimmt im Grunde mit der



50 Kat. č. / Kat. Nr. 16

relativ älteren Münchener Löwenmadonna I (Kat. Nr. 13) überein. Mit der Krone und dem heute fehlendem Szepter in der linken Hand stellt sie die Himmelskönigin dar. Der fast herabfallende Schleier bedeckt nur den Scheitel vom Haupt Mariens. Die Locken an den Seiten des Gesichts bleiben frei. Ein archaisches Lächeln belebt ihr Gesicht wie das des Jesuskindes. Den Körper durchzieht ein starker S-Schwung. Das nackte Jesuskind sitzt frontal auf dem rechten Arm der Mutter. Ursprünglich hat es auch hier seine rechte Ohrmuschel berührt (wie Pia Geusau festgestellt hat), es machte so auf das Gebrüll des Löwen unter ihm aufmerksam, ein Symbol der Auferstehung, (zu diesem typischen Motiv der Salzburger Löwenmadonnen mehr im einleitenden Aufsatz). Auf der niedrigen, rundlichen Sockelplatte duckt sich der Löwe. Er hat einen geöffneten Rachen ohne die

Zähne zu fletschen und eine dichte, stilisierte Mähne, den Schwanz zwischen die Beine eingezogen. Auf ihm steht Maria mit dem rechten Bein als Standbein, auf dem theologisch korrekt das Gewicht des Jesuskindes ruht. Die zentrale Partie der Draperie wird von den Faltenbögen des von der linken Schulter zur rechten Seite Mariens gezogenen Mantels beherrscht. Unter dem Jesuskind endet er mit einem langen, vertikalen Faltengehänge. Der untere Saum von Marias Mantel befindet sich auf der Höhe ihrer Knie. Die anschließende, sich bis zum Löwenkörper fortsetzende Partie des Gewandes verengt sich markant.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich freilich Unterschiede im Detail. Der Haarschleier Mariens wird hier auf der Brust zusammengeknöpft. Das Jesuskind ist in eine eigene Windel gehüllt. In der linken Hand hält es eine Weintraube als eucharistisches Symbol (Pia Geusau: „*Ein Sinnbild für Christus als Kind – der Wein ist noch nicht fertig, aus Jesus ist noch nicht Christus geworden*“). Der Löwe wendet das Haupt nicht zum Betrachter. Wahrscheinlich besteht ein Werkstattzusammenhang mit der Löwenmadonna von Leogang (Kat. Nr. 15), auch wenn diese plastischer und hinsichtlich der ganzen Ausführung qualitativ besser ist.

11

17

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA (LOUVRE)

Salcburk, kolem 1380 / Salzburg, um 1380

Limba / Zirbelholz, 62 × 27 × 17 cm, vzadu plasticky vypracováno / hinten plastisch ausgearbeitet

Chybí levá Mariina ruka, obě přední pracky lva, poškozene je podnož, destrukce na plenu Ježíška; pozůstatky polychromie / Es fehlen die linke Hand Mariens, beide Vorderpatzen des Löwen, der Sockel ist beschädigt, Zerstörung an der Windel des Jesuskindes; Reste von Fassung
Získáno 1997, akviziční lokalita neuvedena / 1997 erworben, Erwerbungsart nicht angeführt
Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. č. / Inv. Nr. RF 4625

Literatura / Literatur: La Chronique des Arts 1999; Suduiraut 2002.

Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Popis Madony na lvu v Louvre se v základním shoduje s relativně starší mnichovskou Madonou na lvu I (kat. č. 13). Je značně esovitě prohnutá. Ježíšek sedí frontálně na matčiny pravé paži (připojená fotografie ukazuje

Madonu poněkud diagonálně natočenou). Původně se zřejmě i zde dotýkal boltce svého pravého ucha a upozorňoval na řev lva dole pod ním, symbol zmrtvýchvstání (k tomuto typickému motivu salcburských Madon na lvu více v úvodní stati katalogu). Lev dřepí na zaobleném nízkém plintu. Má otevřenou tlamu bez vyceněných zubů a hustou stylizovanou hřívu, ocas stažený mezi nohy. Maria na něm stojí pevnou pravou nohu zatíženou teologicky korektně vahou Ježíška. Centrální partii draperie ovládají prohnuté řasy pláště přetaženého od levého ramene k pravému boku Panny Marie. Pod Ježíškem končí dlouhým vertikálním závěsem. Dolní lem Mariina pláště se nachází ve výšce Mariiných kolen. Navazující partie vnitřního šatu, pokračující až k tělu lva, je výrazně zúžená.

Co se týče rozdílů, tato Madona na lvu je ze všech salcburských největší. Jako jediná neměla na hlavě korunu, symbol Královny nebes. Podle vžitě české terminologie byla tedy zobrazena jako „*Maria Beata*“, na rozdíl od korunované „*Regíny*“. Její na spadnutí přes hlavu přetažený plášť přidržovala (namalovaná) stužka. Ježíšek drží v levé ruce jablko, symbol „*Druhého Adama*“. Zahalen je vlastní plenou (?). Vzadu vyčnívá obnažené chodidlo jeho levé nohy. Lev obrací hlavu směrem k divákům.

Die Beschreibung der Löwenmadonna im Louvre deckt sich im Wesentlichen mit der relativ zu ihr älteren Münchener Löwenmadonna I (Kat. Nr. 13). Sie weist einen starken S-Schwung auf. Das Jesuskind sitzt frontal auf dem rechten Arm der Mutter (die beifügte Fotografie zeigt die Madonna nicht frontal, sondern etwas seitlich gedreht). Ursprünglich berührte es offensichtlich auch hier seine rechte Ohrmuschel, um auf das Brüllen des Löwen als Symbol der Auferstehung unter ihm aufmerksam zu machen (zu diesem typischen Motiv der Salzburger Löwenmadonnen mehr im einleitenden Aufsatz). Auf der niedrigen, rundlichen Sockelplatte duckt sich der Löwe. Er hat einen geöffneten Rachen ohne die Zähne zu fletschen und eine dichte, stilisierte Mähne sowie den Schwanz zwischen die Beine eingezogen. Maria steht auf ihm mit dem rechten Bein als Standbein, auf dem theologisch korrekt das Gewicht des Jesuskindes ruht. Die zentrale Partie der Draperie wird von den Faltenbögen des von der linken Schulter zur rechten Seite Mariens gezogenen Mantels beherrscht. Unter dem Jesuskind endet er mit einem langen, vertikalen Faltengehänge. Der untere Saum von Marias



51 Kat. č./Kat.Nr.17



52 Kat. č./Kat.Nr.17

Mantel befindet sich auf der Höhe ihrer Knie. Die anschließende, sich bis zum Löwenkörper fortsetzende Partie des Gewandes verjüngt sich markant.

Was die Unterschiede betrifft, so ist diese Löwenmadonna von allen Salzburger Skulpturen die größte. Als einzige trug sie keine Krone als Symbol der Himmelskönigin. Nach der eingebürgerten, tschechischen Terminologie wurde sie also als „*Maria Beata*“ dargestellt, im Unterschied zur gekrönten „*Regina*“. Ihr über den Kopf gezogener, fast herunterfallende Mantel wurde von einem (gemalten) Band gehalten. Das Jesuskind hielt in der linken Hand einen Apfel als Symbol des „Zweiten Adams“. Es ist in eine eigene Windel (?) eingehüllt. Nach hinten ragt die nackte Sohle seines linken Fußes hervor. Der Löwe wendet sein Haupt zum Betrachter.

IH

18

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA

(HAMBURK / HAMBURG)

Salcburk, kolem 1380 / Salzburg, um 1380

Limba / Zierbelholz, 50 × 19 × 8,5 cm (celkové rozměry / Gesamtmaße); 3,5 × 17,8 × 8,5 cm (podnož / Sockel),
vzadu plasticky vypracováno / Rückseite plastisch
ausgearbeitet

Původní koruna kromě nízké obroučky odstraněna, podnož obnovena; pozůstatky polychromie: Mariin plášť byl modrý, šat nahoře černý s dessinem, dole červený, lev hnědý / Die originale Krone bis auf den niedrigen Reif entfernt, Sockel erneuert; Reste von Fassung: der Mantel Mariens war blau, das Kleid oben schwarz mit Muster im Rapport, unten rot, der Löwe braun

Hamburk, soukromý majetek / Hamburg, Privatbesitz

Literatura / Literatur: Brauneck 2009;

Pia Geusau 2009, s./S. 2.

Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt
in Olmütz und Leogang

Hamburská soška se značně podobá předchozím Madonám na lvu salcburského původu. Navíc má zachovány obě ruce Ježíška a v původním stavu i originální motiv „naslouchání řevu lva“. S korunou na hlavě znázorňovala Královnu nebes (typ „*Regina*“). Rouška na spadnutí pokrývá pouze temeno Mariiny hlavy. Lokny po stranách obličeje zůstaly volné. Její a Ježíškovu tvář oživuje archaický úsměv. Je značně esovitě prohnutá. Nahý Ježíšek sedí frontálně na matčine pravé paži. Dotýká se boltce svého pravého ucha a upozorňuje tak na naslouchání řevu



Iva dole pod ním, symbolu zmrtvýchvstání (k tomuto typickému motivu salcburských Madon na lvu více v úvodní stati katalogu). Lev dřepí na zadních nohou, má otevřenou tlamu (necení zuby jako satanský lev Klosterneuburské Madony na lvu) a hustou stylizovanou hřívu, ocas stažený mezi nohy. Maria na něm stojí pevnou pravou nohu zatíženou teologicky korektně vahou Ježíška. Centrální partii draperie ovládají prohnuté řasy pláště přetaženého od levého ramene k pravému boku Marie. Pod Ježíškem končí dlouhým vertikálním závěsem. Dolní lem Mariina pláště se nachází ve výšce kolen. Navazující partie vnitřního šatu, pokračující až k tělu lva, je výrazně zúžená.

Zároveň lze ovšem upozornit na rozdíly mezi těmito dřevěnými. Hamburgská Maria drží v levé volné ruce jablko, symbol „Druhé Evy“, stojí na napřímeném lvu. Dolní polovinu Ježíška zahalila včetně nohou, vyjma



vyčnívajícího chodidla levé nohy, obtočením delším, přes svou hrud' přetaženým koncem své vlasové roušky. Ježíšek levou rukou pozvedá její kratší konec.

Motiv zahalení nahého Ježíška matčinou rouškou (viz také kat. č. 2, 6), italského původu, v zaalské gotické plastice prezentovala snad vůbec poprvé už na počátku 14. století velká kamenná Madona z vnitřní strany západního portálu münsteru Panny Marie ve Freiburgu im Breisgau. Podle spisu Pseudo-Bonaventury, *Meditationes Vitae Christi*, Maria zakryla nahé tělo ukřižovaného Krista svou rouškou (Kalina 1996, s. 155–156, Černý 1998, s. 72, Tripps 1999, s. 25–26).

Celkovým provedením se hamburská Madona na lvu jeví – rozhodující ovšem bude přímá komparace obou děl na výstavě – pečlivěji provedená a v tomto smyslu relativně kvalitnější než Madony na lvu v Leogangu a Walsu (kat. č. 15, 16), nicméně všechny tři pocházejí přinejmenším z téže dílny. Zdánlivé „nedodělky“ v provedení Ježíškových vlasů patří k charakteristickým znakům měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století (viz také kat. č. 10, 11). Manfred Brauneck, který hamburskou Madonu publikoval, spojil souhlasně s interpretací Roberta Suckaleho (1999) genezi salcburských Madon na lvu s volební kampaní Karla IV. na královský a císařský trůn (1346, 1355).

Die Hamburger Statuette ähnelt beträchtlich den vorangegangenen Löwenmadonnen Salzburger Ursprungs. Überdies sind beide Hände des Jesuskindes und das ursprüngliche Motiv des „Horchens des Löwengebrülls“ erhalten. Die Hamburger Madonna mit Krone stellt die Himmelskönigin dar (Typus „Regina“). Der im Herabfallen befindliche Schleier bedeckt nur den Scheitel von Mariens Haupt, die Locken zu Seiten ihres Gesichts bleiben frei. Ein archaisches Lächeln belebt die Gesichter von Maria und dem Jesuskind. Ihre Gestalt zeigt einen starken S-Schwung. Das nackte Jesuskind sitzt frontal auf dem rechten Arm Mariens. Es berührt seine rechte Ohrmuschel und macht so auf das Horchen des Löwengebrülls als Symbol der Auferstehung unter ihm aufmerksam (zu diesem typischen Motiv der Salzburger Löwenmadonnen mehr im einleitenden Aufsatz). Der Löwe duckt sich auf den Hinterbeinen, hat einen geöffneten Rachen (ohne wie der satanische Löwe der Klosterneuburger Madonna die Zähne zu fletschen) und eine dichte, stilisierte Mähne sowie den Schwanz zwischen die Beine eingezogen. Maria steht auf ihm

mit dem rechten Bein als Standbein, auf dem theologisch korrekt das Gewicht des Jesuskindes ruht. Die zentrale Partie der Draperie wird von den Faltenbögen des von der linken Schulter zur rechten Seite Mariens gezogenen Mantels beherrscht. Unter dem Jesuskind endet er mit einem, langen, vertikalen Faltengehänge. Der untere Saum von Marias Mantel befindet sich auf der Höhe ihrer Knie. Die anschließende, sich bis zum Löwenkörper fortsetzende Partie des Gewandes verjüngt sich markant.

Zugleich kann man allerdings auf die Unterschiede zwischen diesen Schnitzwerken aufmerksam machen. Die Hamburger Maria hält in der linken, freien Hand einen Apfel als Symbol der „Zweiten Eva“, sie steht auf einem Löwen mit geradeaus gerichtetem Haupt. Die untere Hälfte des Jesuskindes hüllte sie einschließlich des Fußes, ausgenommen der Sohle des linken, vorragenden Fußes, mit dem umgewundenen, über die Brust gezogenen, langen Ende ihres Haarschleiers ein. Das Jesuskind hebt mit der linken Hand sein kürzeres Ende.

Das Motiv des in den mütterlichen Schleier eingehüllten, nackten Jesuskindes, welches italienischen Ursprungs ist, präsentierte schon am Anfang des 14. Jahrhunderts vielleicht überhaupt zum ersten Mal in der gotischen, transalpinen Skulptur die große, steinerne Madona an der Innenseite des Westportals des Münsters Zur Unseren Lieben Frau zu Freiburg im Breisgau. Nach der Schrift *Meditationes Vitae Christi* Pseudo-Bonaventuras verhüllte Maria den nackten Körper des gekreuzigten Christus mit ihrem Schleier (Kalina 1996, S. 155–156, Černý 1998, S. 72, Tripps 1999, S. 25–26).

Die gesamte Ausführung der Hamburger Löwenmadonna erscheint sorgfältiger als die der Löwenmadonnen in Leogang und Wals (Kat. Nr. 15, 16), nichtsdestoweniger stammen alle drei mindesten aus derselben Werkstatt, der direkte Vergleich beider Werke auf der Ausstellung wird freilich entscheidend sein. Das vermeintlich „Unfertige“ in der Ausführung der Haare des Jesuskindes gehört zu den charakteristischen Kennzeichen des *weisen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts (siehe auch Kat. Nr. 10, 11). Manfred Brauneck, der die Hamburger Madonna publiziert hat, verband die Genese der Salzburger Löwenmadonnen der Interpretation Robert Suckales (1999) zustimmend mit der Wahlkampagne Karls IV. für den Königs- und Kaiserthron (1346, 1355).

IH

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA

(BERLÍN/BERLIN)

Salcburk, kolem 1380 / Salzburg, um 1380

Dřevo / Holz, v. / H. 48 cm, vzadu vypracováno / Rückseite ausgearbeitet

Chybí koruna a levá ruka Panny Marie, závoj Mariiny hlavy a Ježíška vpředu mechanicky přerušeni; levá Ježíškova ruka s hruškou pozdější doplněk. Rozsáhle zachované inkarnáty a polychromie: vlasy tmavé, plášť Marie zlatý, rub zelený, rouška bílá, lemy zlaté, lev žlutý, oči modré, tlama červená, sokl zelený; na Mariině šatu vegetabilní ornamenty / Es fehlen die Krone und die linke Hand der Maria, der Schleier von Mariens Kopf und das Jesuskind vorne mechanisch berieben; die linke Hand des Jesuskindes mit Birne ist spätere Ergänzung. Inkarnat und Fassung weitgehend erhalten: die Haare dunkel, der Mantel Mariens golden, mit roter Rückseite, der Schleier weiß, die Säume golden, der Löwe gelb, die Augen blau, der Rachen rot, der Sockel grün; auf dem Kleid Mariens vegetabile Ornamente

V roce 1922 získáno v mnichovských starožitnostech

do sbírky Huberta Wilma. Pochází z Walsu u Salcburku

(upozornil Theodor Müller, viz Ramisch 1964).

Získáno 1969

/ 1922 aus Münchener Kunsthandel für die Sammlung Hubert Wilm erworben. Herkunft aus Wals bei Salzburg (wor-

auf Theodor Müller aufmerksam machte, siehe Ramisch 1964). 1969 erworben

Bode-Museum, Skulpturensammlung, Berlin,

inv. č. / Inv.Nr. 1/1969

Literatura / Literatur: Wilm 1923, obr. / T. 40; Kieslinger 1932, s./S. 200, obr. / T. 10, 60; Beeh – Schnitzler 1961, s./S. 18, kat. č. / Kat. Nr. 29; Ramisch 1964, s./S. 16, pozn. / Anm. 67; Großmann 1965, s./S. 64–65, kat. č. / Kat. Nr. 11; Bloch 1970, s./S. 253, 255–256; Grimme 1976, s./S. 149, kat. č. / Kat. Nr. 16; Zaunschirm 1976, s./S. 37, kat. č. / Kat. Nr. 16; Steinitz 1978, s./S. 407; Hilger 1991, s./S. 148–149; Lewalter 2002; Schultes 2010, s./S. 176, 179.

Nevystaveno / Nicht ausgestellt

Berlínská dřevorezba v původním stavu téměř zcela opakovala motivický repertoár Madony na lvu v Hamburku: zobrazení „*Marię Reginy*“, zahalení nahého Ježíška obtočenou Mariinou rouškou, kterou pozvedal svou levou rukou, zatímco pravou poukazoval na symboliku „naslouchání řevu lva“. Lev dřepí, zde na původně nízké podnoži, nicméně variantně s hlavou obrácenou směrem k publiku. Chodidlo levé nohy Ježíška zůstalo zahaleno.

Dieter Großmann (1965) upozornil na blízké pojetí držení těla („*Haltung*“), draperie („*Faltenwurf*“) a obličej („*Gesichtsproportionen*“) u kamenné sochy sv. Erentrudy v klášteře salcburských benediktinek (kat. č. 21). Leogangskou



55 Kat. č. / Kat. Nr. 19

a berlínskou Madonu na lvu považoval za práce jedné dílny. Snad lze postoupit ještě dál a předpokládat, že řezbářským provedením navzájem nejbližší Madony na lvu v Leogangu, Hamburku a Berlíně vytvořil tentýž řezbář.

Datování Madony na lvu z Berlína v literatuře stejně jako u všech ostatních salcburských Madon na lvu značně kolísá (viz úvodní stať). Nicméně už Thomas Zaunschirm (1976) dospěl k poměrně přijatelnému názoru, že vznikla kolem let 1370–1380. Zpřesnit Zaunschirmův závěr umožňuje upozornění na zde převzatý motiv (viz také Madona v Louvre) parlérovského typu lva z roku 1377 (Petr Parléř, náhrobek Přemysla Otakara I., Praha, katedrála sv. Víta, vyobr. Opitz 1936, s. 77).

Björn Lewalter (2002, s. 84) předpokládá a navazuje tak na teorii Roberta Suckaleho o šíření Madon na lvu z Čech, že berlínskou Madonu na lvu s její jedinečnou ikonografií („*einzigartige Ikonographie*“) a lazurovanou



56 Kat. č. / Kat. Nr. 19

draperií („*Lüsterfassung*“) věnoval Karel IV. salcburskému arcibiskupovi.

Das Berliner Schnitzwerk wiederholte im ursprünglichen Zustand fast völlig das Motivrepertoire der Löwenmadonna in Hamburg: die Darstellung der „*Maria Regina*“, das Einhüllen des nackten Jesuskindes durch den umgewundenen Schleier Mariens, den es mit seiner linken Hand angehoben hatte, während die rechte auf die Symbolik des „*Horchens des Löwengebrülls*“ verweist. Der Löwe duckt sich, hier auf der ursprünglich niedrigen Sockelplatte, nichtsdestoweniger variierend mit dem Haupt zum Betrachter gewandt. Die linke Fußsohle des Jesuskindes bleibt verhüllt.

Dieter Großmann (1965) hat auf die nahestehende Auffassung der Haltung, des Faltenwurfs und der Gesichtsproportionen bei der Steinstatue der hl. Erentrudis im Kloster der Salzburger Benediktinerinnen aufmerksam

gemacht (Kat.Nr. 21). Die Löwenmadonnen von Leogang und Berlin hielt er für Arbeiten einer einzigen Werkstatt. Vielleicht kann man noch weiter gehen und annehmen, dass die einander nächsten Löwenmadonnen in Leogang, Hamburg und Berlin von demselben Schnit-zer geschaffen wurden. Die Datierungen der Berliner Löwenmadonna in der Literatur wei-chen genauso wie bei allen anderen Salzbur-ger Löwenmadonnen beträchtlich ab (siehe einleitenden Artikel). Nichtsdestoweniger gelangte schon Thomas Zaunschirm (1976) zur recht annehmbaren Ansicht, dass sie um 1370–1380 entstanden ist. Indem auf die Über-nahme des Motivs (siehe auch die Madonna im Louvre) des parlarschen Löwentypus von 1377 (Peter Parler, Grabmal Přemysl Ottokars I., Prag, Veitsdom, Abb. Opitz 1936, S. 77) auf-merksam gemacht wird, kann Zaunschirms Schlussfolgerung präzisiert werden. Björn Lewalter (2002, S. 84) nimmt, an die Theorie von Robert Suckale von der Ausbreitung der Löwenmadonnen in Böhmen anknüpfend, an, dass die Berliner Löwenmadonna mit ihrer „*einzigartige[n] Ikonographie*“ und der Lüster-fassung von Karl IV. dem Salzburger Erzbi-schof geschenkt worden ist.

IH

20

MADONA MUTTERGOTTES

Vídeň (?), kolem 1360 / Wien (?), um 1360

Limba (?) / Zierbelholz (?), v. / H. 62 cm, vzadu plasticky vypracováno / rückseitig plastisch ausgearbeitet Marii-na hlava nahoře seříztna pro nasazení dodatečné koru-ny, chybí její levá ruka a loket pravé ruky Ježíška, změny na podnoži; původní inkarnáty, polychromie a zlacení / Der Marienkopf oben zum nachträglichen Aufsetzen einer Krone abgesägt, es fehlen ihre linke Hand und der Ellbogen des rechten Arms des Jesuskindes, Änderun-gen am Sockel; ursprüngliches Inkarnat, Farbfassung und Vergoldung

Původní proveniencie neznámá. Před druhou světovou válkou ve vídeňské sbírce Gustava Schütze, v 50. letech 20. století v curyšské sbírce Augusta Carla / Ursprüngli-che Herkunft unbekannt. Vor dem Zweiten Weltkrieg in der Wiener Sammlung Gustav Schütz, in der 50er Jahren des 20. Jahrhunderts in Zürich, Sammlung August Carl Sbirka Rudolfa Leopolda, Vídeň / Sammlung Rudolf Leo-pold, Wien

Zápůjčka od roku 2011 / Leihgabe seit 2011

Bergbau- und Gotikmuseum Leogang

Literatura / Literatur: Garzarolli von Thurnlackh 1936, s./S. 22, kat. č. /Kat. Nr. 10; Kieslinger 1937, s./S. 11, kat. č. /Kat. Nr. VIII, obr. / Abb. 13–15; Wies 1958, s./S. 37–41,



57 Kat. č. /Kat. Nr. 20

s./S. 69–71, kat. č. /Kat. Nr. 108–116; Müller 2003, s./S. 135, kat. č. /Kat. Nr. 32; Müller 2011.

Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Tato Madona byla zobrazena bez koruny, pouze s vlasovou rouškou (typ „*Beata*“). S Je-žíškem po pravém boku stojí na polygonál-ní podnoži, v levé ruce patrně držela jablko „Druhé Evy“. Její dlouhý, až pod chodidla sa-hající otevřený plášť spíná na hrudi páska. Měkké záhyby cotte iniciovalo nadzvednutí Mariiny levé paže. Ježíšek je nahý, do pasu halí jeho tělo dlouhá plena. Levou rukou se dotýká Mariiny hrudi, krvavou obět Kris-ta připomíná imitovaný náhrdelník z korálu (Kobielus 1997). Pohledy obou se diagonál-ně rozcházejí, nicméně z podhledu, pro nějž byla tato Madona určena, se tak imitoval po-hled Matky a Ježíška „z očí do očí“.

Z formálního hlediska leogangskou so-chu charakterizují znaky měkkého stylu třetí

čtvrtiny 14. století: expresivně zvětšená hlava Panny Marie, nepřilíh „hezký“ Ježíšek, jeho neobyčejně dlouhá, kaskádovitě aranžovaná plena. Radikální odklon a vytočení Mariiny hrudi od vertikálně posazeného Ježíška, který je tak výrazně akcentován, vedlo k výraznému rozpochybování sochy. Nápadný je její celko-vý pyramidální tvar; rozprostření draperie na podnoži značně přesahuje šířku Mariiných ramen. Mimořádné je umístění Ježíška nad Mariinou volnou nohou, obtížně se hledá ob-dobný příklad tohoto manýristického postoje.

Dosavadní názory uměleckohistorické lite-ratury na provenienci a datování této Mado-ny se různí. Garzarolli von Thurnlackh 1936: „*salcburský sochař, kolem 1320, tvůrce salcbur-ských Madon na lvu*“ („*Vom selben Künstler eine grössere Reihe von Madonnen mit Kind, auch auf Löwen stehend.*“); Kieslinger 1937: „*asi Dolní Rakousy, kolem 1320*“; Wies 1958: „*Dolní Ra-kousy, kolem 1330*“; Müller 2003, 2011: „*Štýr-sko, polovina 14. století*“, odkaz na Madonu z Erlachu u Pittenu, Diözesanmuseum Wien (Saliger 1973, s. 88–89, kat. č. 57).

Starší spojení této dřevořezby se salcbur-skými Madonami na lvu nemohlo být přijato. Udržitelná ovšem není ani recentní kompa-race s Madonou z Erlachu. Ta je sice rovněž pravostranná, navíc i „pyramidální“ (jako už předtím Madona z Admontu nebo Madona ze salcburského kostela sv. Petra), ale postoj, odění a provedení draperie jsou značně odliš-né. Navíc Madona z Erlachu není „rozpochy-bovaná“, Ježíšek je ještě oblečený a Maria ho nese nad pevnou nohou, celkově je tato Ma-dona méně kvalitní. Lépe komparovatelnou sochu z doby krátce po polovině 14. století představuje Madona z farního kostela sv. Jaku-ba v Brně (50. léta 14. století), která je značně dynamicky pojatá, výjimečně také s Ježíškem nad volnou nohou Marie, velmi kvalitní, těsně spojená se soudobým vídeňským sochařstvím (Moravská galerie v Brně, Chamonikola 2006, Chapuis 2006). Vůbec nejdelší plena Ježíška, typický motiv měkkého stylu třetí čtvrtiny v českých zemích, zdobí Madonu v jihomorav-ských, od Vídně nepřilíh vzdálených Troskoto-vicích (publikoval Mudra 2005).

Diese Muttergottes wurde ohne Krone nur mit einem Haarschleier (Typus „*Beata*“) dar-gestellt. Mit dem Jesuskind auf der rechten Hüfte steht sie auf einem polygonalen Sockel, in der linken Hand hielt sie offensichtlich den Apfel der „Zweiten Eva“. Ihren langen, bis un-ter die Füße reichenden, geöffneten Mantel hält ein Band auf der Brust zusammen. Das Anheben von Marias linkem Arm verursacht

den weichen Faltenwurf der Cotte. Das Jesuskind ist nackt, eine lange Windel hüllt den Körper bis zur Taille ein. Mit der linken Hand berührt es Marias Brust, an das Blutopfer Christi erinnert die Korallenhalskette (Kobielus 1997). Die Blicke beider gehen diagonal aneinander vorbei, nichtsdestotrotz wird aus der Ansicht, für welche diese Madonna bestimmt war, auf diese Weise das „einander in die Augen blicken“ hervorgerufen.

Unter einem formalen Gesichtspunkt charakterisieren die Merkmale des *weichen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts die Statue von Leogang: ein expressiv vergrößerter Kopf Mariens, ein nicht allzu schönes Jesuskind, seine ungewöhnlich lange, in Faltenkaskaden arrangierte Windel. Das starke Zurücklehnen und Wegdrehen von Marias Oberkörper vom Jesuskind, das auf diese Weise markant akzentuiert wird, führte zu einer ausdrucksvollen Auseinanderbewegung der Statue. Auffällig ist ihr pyramidaler Gesamtaufbau; die sich zum Sockel ausbreitende Draperie übertrifft die Breite der Schultern Mariens. Außergewöhnlich ist die Platzierung des Jesuskindes auf Marias Spielbein, schwerlich findet man ein analoges Beispiel dieser manieristischen Haltung.

Die bisherigen Ansichten der kunsthistorischen Literatur zur Herkunft und Datierung dieser Madonna unterscheiden sich. Garzaroli von Thurnlackh 1936: „*Salzburger Bildschnitzer, um 1320, Schöpfer der Salzburger Löwenmadonnen*“ („*Vom selben Künstler eine grössere Reihe von Madonnen mit Kind, auch auf Löwen stehend.*“); Kieslinger 1937: „*wohl Niederösterreich, um 1320*“; Wiese 1958: „*Niederösterreich, um 1330*“; Müller 2003, 2011: „*Steiermark, Mitte des 14. Jahrhunderts*“, Verweis auf die Madonna von Erlach bei Pitten, Diözesanmuseum Wien (Saliger 1973, S. 88–89, Kat. Nr. 57).

Die ältere Verbindung dieses Schnitzwerks mit den Salzburger Löwenmadonnen konnte nicht akzeptiert werden. Allerdings ist auch die rezente Verbindung mit der Madonna von Erlach nicht haltbar. Diese ist zwar gleichfalls rechtsseitig und überdies pyramidal (wie schon vordem die Madonna von Admont oder die Madonna aus der Salzburger Kirche St. Peter), aber die Haltung, Kleidung und Ausföhrung des Faltenwurfs unterscheiden sich beträchtlich. Überdies zeigt die Madonna von Erlach keine zentrifugale Bewegung, das Jesuskind ist noch bekleidet, Maria trägt es über dem Standbein und im Ganzen ist diese Madonna von geringerer Qualität. Eine besser vergleichbare Madonna aus der Zeit kurz

nach der Mitte des 14. Jahrhunderts stellt die beträchtlich dynamisch aufgefasste Madonna aus der Pfarrkirche St. Jakob in Brünn dar (50er Jahre des 14. Jahrhunderts), ausnahmsweise auch mit dem Jesuskind über dem Spielbein Mariens, die von hoher Qualität und eng mit der gleichzeitigen Wiener Bildhauerei verbunden ist. Die überhaupt längste Windel eines Jesuskindes, ein typisches Motiv des *weichen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern, schmückt die Madonna im südmährischen, von Wien nicht allzu weit entfernten Troskotowitz / Troskotovice (publiziert von Mudra 2005).

IH

21 SV. ERENTRUDA A BL. REGINTRUDA HL. ERENTRUDIS UND SEL. REGINTRUDIS

Salcburk (?), třetí čtvrtina 14. století / Salzburg (?),
3. Viertel 14. Jahrhundert

Uměly kámen (?) / Gussstein (?), v. 50 a 52 cm / H. 50
und 52 cm

Plnoplastické opracování, polychromováno šedým olejo-
vým nátěrem; dřevěný podstavec je pozdější / vollrunde
Ausarbeitung, überarbeitet mit grauer Ölfarbe; Holzplin-
the später

Salcburk, klášter benediktinek Nonnberg / Salzburg,
Benediktinen-Frauenstift Nonnberg

Literatura / Literatur: Tietze 1911 obr. / Fig. 93–94,
s./S. 69; Springer 1935–1936, s./S. 50–52; Steinitz 1976,
kat. č./Kat. Nr. 32–33, s./S. 41; Braun 1943, s./S. 229–
230; Großmann 1965, s./S. 61, Kronbichler 1998, kat. č.
/Kat. Nr. 38–39, s./S. 82–83.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Blahoslavená Regintruda se zobrazuje s knihou v pravé a se žezlem v levé ruce, svatou Erentrudu lze rozpoznat dle modelu kostela v levici a abatyšské hole v její pravici.

Regintruda (660/665–730/740 po Kr.) byla manželkou bavorského vévody Theodberta (685–716 po Kr.). Společně s prvním salcburským biskupem sv. Rupertem, patronem Salcburku, založil manželský pár na jihovýchodě opevněné ostrožiny kolem roku 714 salcburský klášter benediktinek na Nonnbergu. Po smrti svého manžela se Regintruda stala abatyší tohoto konventu.

Erentruda, narozená roku 663 po Kr. ve Wormsu, přišla do Salcburku roku 696 spolu se svým strýcem sv. Rupertem. Je považována za první abatyší kláštera benediktinek na Nonnbergu, jenž byl zasvěcen Panně Marii.

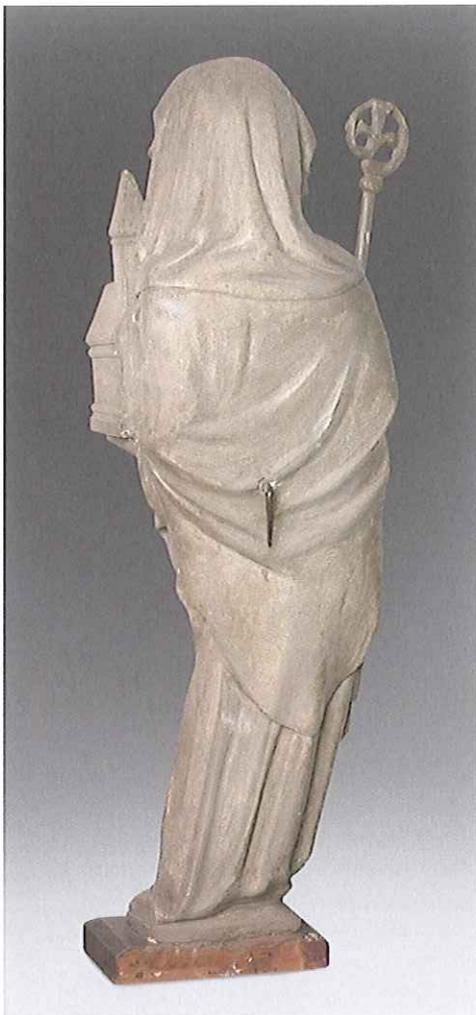


58 Kat. č./Kat. Nr. 21

Již brzy po své smrti (718 po Kr.) a po uložení ostatků v klášteře byla uctívána jako svatá, jak dokládá listina z roku 788.

Blízká ikonografická souvztažnost obou soch odvolávající se na založení nonnbergského kláštera benediktinek nechává tušit společný vznik a užití obou ženských postav.

Roku 1911 rozdělil Hans Tietze v Österreichische Kunsttopographie obě plastická zobrazení a nepatrně od sebe posunul jejich datace. Sochu bl. Regintrudy vročil na konec 14. století a sv. Erentrudu datoval do doby kolem roku 1400. L. A. Springer (Springer 1935–1936, s. 50–52) zvýšil ve své disertaci ještě rozdíl v Tietzově dataci, když předpokládal, že bl. Regintruda vznikla v letech 1310–1320 a sv. Erentruda v mezidobí 1360–1370. Diskrepance v dataci zhotovení obou figur vykládal Springer tak, že socha sv. Erentrudy je reprodukcí zobrazení téhož ikonografického námětu, jež se nedochovalo a jež bylo určeno pro soubor dvou zobrazení zakladatelek



59 Kat.č./Kat.Nr.21

kláštera z doby kolem 1310–1320. Vedle toho vedly Springera k posunu v dataci také stylistické důvody. Postava bl. Regintrudy vykazuje podle něj i přes lehké zprohýbání draperie ještě sloupovité, strnulé držení těla typické pro konec 13. století a začátek století následujícího. Naproti tomu považuje Springer ostré hrany na hřbetech záhybů draperie, kruhový sokl, úzce tvarovaný obličej a provazovité zvlnění kadeří za znaky ukazující na vznik sochy na počátku 14. věku. Časově lze dle Springera položit vznik bl. Regintrudy mezi Madonu z Plöckenpaß z doby kolem roku 1300 (Kieslinger 1932, s. 197, obr. 10) a Madonu ze Zemského muzea v Linci z doby kolem roku 1330 (Kieslinger 1932, s. 198–199, obr. 10).

Postava sv. Erentrudy se vyznačuje výrazným esovitým prohnutím a podobá se ve svém zobrazení anatomie postavám raného krásného slohu. Vedle boku vystupujícího do strany, na němž se při celkovém pohledu nejzřetelněji projevuje esovité prohnutí, byl pro dataci kolem let 1360–1370 určující vyspělý kontrast, rozvinuté zvlnění Mariina šátku, bohaté

zprohýbání lemů pláště, podsazení proporcí a vypracování zadní partie sochy. Také řasení látky je dle Springera indicií pro dané datování: hladké a oblé mísovité záhyby v podstatě bez jasného uchycení na boku a lemy podobné kaskádám pod modelem kostela. Springer (Springer 1935–1936, s. 50–52) se domníval, že sv. Erentruda bezprostředně předchází stylové rovině reprezentované truchlící Marií ze skupiny Ukřižování uložené v Mainfränkisches Museum ve Würzburgu (Legner 1978, s. 350). Socha sv. Erentrudy představovala pro Springera (Springer 1935–1936, s. 50) nejstarší výtvar salcburských soch z umělého kamene. Großmann poukazuje v katalogu k výstavě z roku 1965 (Großmann 1965) ve svém popisu Madony opata Thiema zv. „Thiemo Madonna“ (1365–1370), jež taktéž pochází z kláštera Nonnberg v Salcburku, i na sošku sv. Erentrudy. V hesle řadí obě díla k nejstarším sochám z litého kamene. Novější bádání poukazuje na současný vznik obou soch zakladatelek kláštera (třetí čtvrtina 14. století; Kronbichler 1998, s. 82–83).

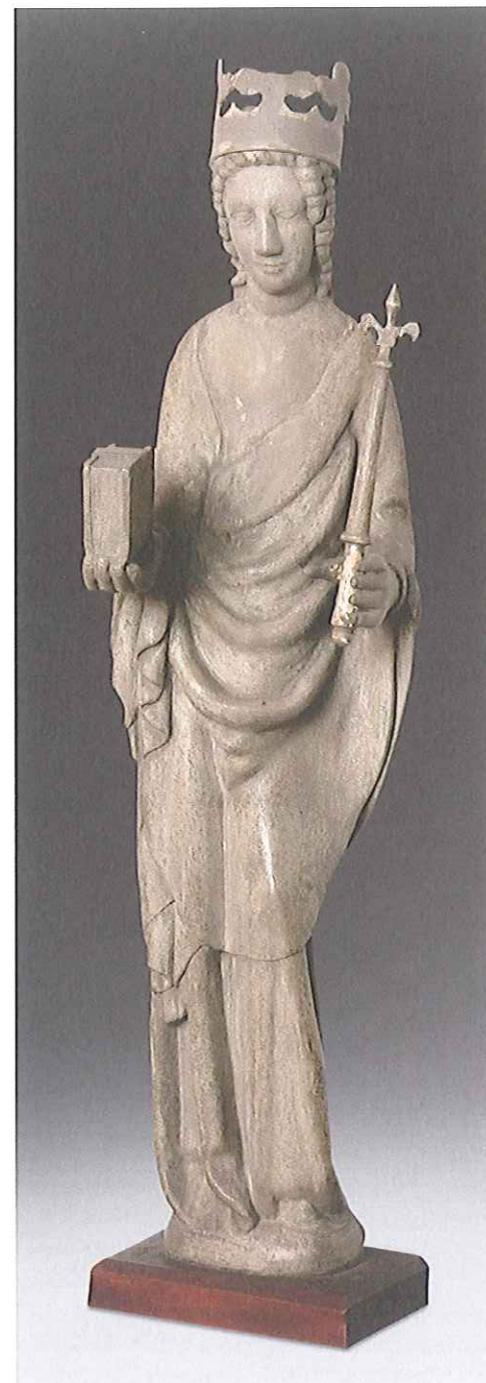
Die selige Regintrudis wird mit einem Buch in ihrer rechten Hand und einem Szepter in der Linken dargestellt, die heilige Erentrudis durch ein Kirchenmodell in der linken Hand und dem Äbtissinnenstab in der Rechten.

Regintrudis (660/665–730/740 n. Chr.) war die Gemahlin vom Bayerischen Herzog Theodbert (685–716 n. Chr.). Zusammen mit dem ersten Bischof von Salzburg, dem hl. Rupert, Salzburgs Schutzpatron, gründete das Ehepaar um 714 ein Kloster im Südosten des Festungsberges von Salzburg, das Benediktinen-Frauenstift am Nonnberg. Nach dem Ableben ihres Mannes wurde Regintrudis Äbtissin des Stiftes am Nonnberg.

Erentrudis, 663 n. Chr. in Worms geboren, kam im Jahr 696 mit ihrem Onkel, dem hl. Rupert nach Salzburg. Sie gilt als erste Äbtissin des der Maria geweihten Benediktinen-Frauenstifts am Nonnberg. Schon bald nach ihrem Tod (718 n. Chr.), in ihrem Kloster bestattet, wurde sie als Heilige verehrt, wie es eine Urkunde aus dem Jahr 788 belegt.

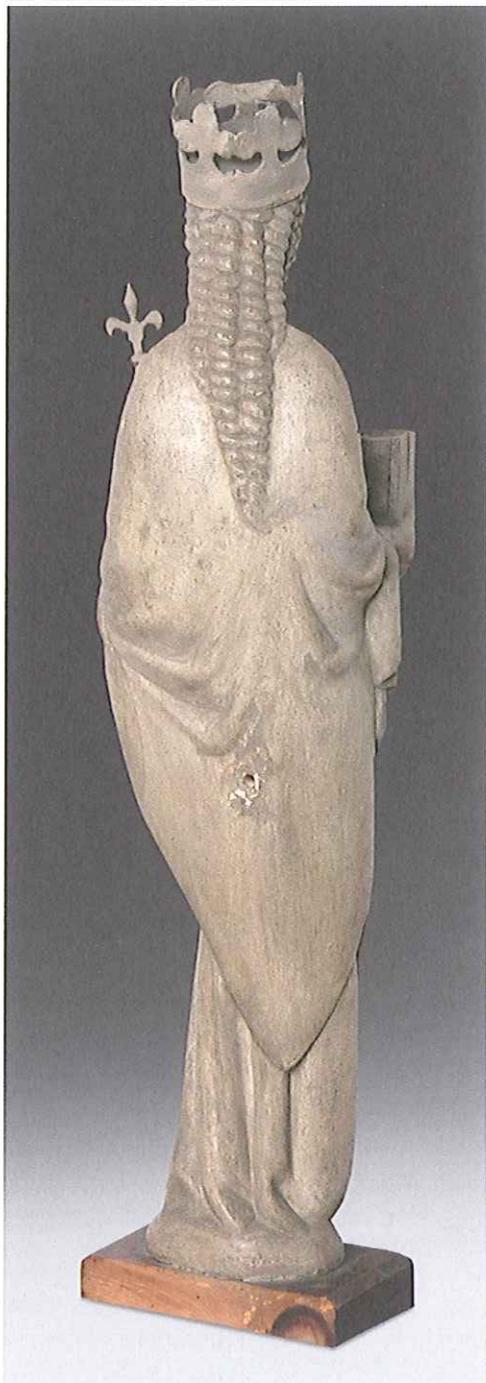
Der enge ikonographische Zusammenhang der beiden Figuren in Bezug auf die Gründung des Nonnberger Frauenstifts, lässt eine gemeinsame Anfertigung und Verwendung vermuten. 1911 trennt Hans Tietz in der Österreichischen Kunsttopographie die beiden Darstellungen zeitlich leicht voneinander. Er setzt die sel. Regintrudis an das Ende des 14. Jahrhunderts und datiert die hl. Erentrudis um 1400. L. A. Springer rückt

(Springer, 1935–1936, S. 50–52) diese Entstehungsangaben von Tietz in seiner Dissertation noch weiter auseinander: sel. Regintrudis (1310–1320) und hl. Erentrudis (1360–1370). Die Diskrepanz der Datierungen der Figuren ist lt. Springer erklärbar durch die Reproduktion einer verloren gegangenen Darstellung der heiligen Erentrudis für das Ensemble zweier Stifterinnenfiguren von 1310–1320. Daneben sieht er die zeitliche Trennung der Skulpturen auch in stilistischer Hinsicht als notwendig an. Die Statur der sel. Regintrudis



60 Kat.č./Kat.Nr.21

würde, trotz des leichten Ausschwingens der Draperie, noch die säulenartige, starre Haltung des ausgehenden 13., beginnenden 14. Jahrhunderts aufweisen. Die hartkantigen Stege der Gewandfalten, der Rundsockel, das schmal gehaltene Gesicht und die Buckellocken seien Charakteristika für eine Entstehung der Figur am Anfang des 14. Jahrhunderts. Zeitlich ließe sich die sel. Regintrudis lt. Springer zwischen der Madonna vom Plöckenpaß, um 1300 (Kieslinger 1932, S. 197, Tafel 10) und der Madonna aus dem



61 Kat. č. / Kat. Nr. 21

Landesmuseum Linz, um 1330 (Kieslinger 1932, S. 198–199, Tafel 10) ansetzen.

Die Figur der heiligen Erentrudis weist einen deutlichen S-Schwung auf und ist in ihrer anatomischen Darstellung den Figuren des frühen *schönen Stils* sehr ähnlich.

Neben der weit ausladenden Hüfte, welche in der Gesamtansicht den S-Schwung manifestiert, sind maßgebend für eine Datierung um 1360–1370 der ausgereifte Kontrapost, die entwickelten Wellenfalten im Kopftuchbereich, der reiche Saumbesatz der Mantelränder, die untersetzte Proportion und die ausgearbeitete Rückenpartie. Auch die Falten sind laut Springer Indiz für die entsprechende Datierung: glattrunde Schüsselfalten, ohne eigentlichen Aufhängepunkt an der Hüfte und Kaskaden ähnliche Säume unter dem Kirchenmodell. Springer (Springer 1935–1936, S. 50–52) glaubte die darauf folgende Stilstufe in der trauernden Maria aus einer Kreuzigung, im Mainfränkischen Museum in Würzburg zu sehen (Legner 1978, S. 350). Die Figur der hl. Erentrudis stellt für Springer (Springer 1935–1936, S. 50) die älteste Figur der Salzburger Steingusswerke dar. Im Katalog der Ausstellung 1965 weist Großmann in der Beschreibung der so genannten „*Thiemo Madonna*“ (1365–370), ebenfalls aus dem Stift Nonnberg in Salzburg, auf die Figur der hl. Erentrudis hin. Er zählt die beiden Darstellungen zu den ältesten Steingussfiguren. Neuere Forschungen verweisen auf eine gleiche Entstehungszeit der Stifterinnenfiguren (3. Viertel des 14. Jahrhunderts; Kronbichler 1998, S. 82–83).

MS

22

SEDÍCÍ MADONA Z ASTENU SITZENDE MADONNA VON ASTEN

Salcburk, kolem 1360 / Salzburg, um 1360

Dřevo / Holz, 99 × 48 cm, vzadu vypracováno, na zádech Panny Marie vyhlouben dnes prázdný relikviářový hrůbek, sedadlo duté / rückseitig ausgearbeitet, auf dem Rücken der Maria ein heute leeres Reliquienbehältnis ausgehöhlt, der Sitz ist hohl

Chybí původní kovová koruna Panny Marie (?), levá paže a prsty na pravé ruce, vlasy nad čelem poškozeny, obnovena špička levého střevice s přilehlou částí podnože, ztraceny obě ruce Ježíška, chybí bočnice a zadní deska sedadla, povrch poškozen červotočem, polychromie odstraněna, patrně dodatečná výplň vertikální praskliny od hrudi k levé noze Marie

/ Es fehlen die ursprüngliche Metallkrone Mariens (?), der linke Arm und die Finger an der rechten Hand, das Haar über der Stirn beschädigt, die Spitze des linken Schuhs

erneuert, beide Hände des Jesuskindes verloren, es fehlen die Seiten- und die Rückplatte des Sitzes, Oberfläche von Holzwurm geschädigt, Fassung beseitigt, offensichtlich nachträgliche Ausfüllung des vertikalen Sprungs von der Brust zum linken Bein Mariens

Původně oltářní socha byla nalezena ve štítě zbořeného domu v Astenu (Oberösterreich); před rokem 1978 přenesena do zdejšího kostela Panny Marie, filiálky farního kostela v Tittmoningu pod patronátem kláštera benediktinek Nonnberg v Salcburku

/ Die ursprünglich Altarstatue wurde im Giebel eines abgebrochenen Hauses in Asten (Oberösterreich) gefunden; vor 1978 in die hiesige Kirche St. Maria transferiert, Filialkirche der Pfarrkirche in Tittmonigen, unter dem Patronat des Benediktinerinnenklosters Nonnberg in Salzburg Diözesanmuseum Freising, inv. č. / Inv. Nr. L. 7601

Literatura / Literatur: Benker 1978; Ramisch 1984; Bartlová 1998, s./S. 207, 215; Homolka 1999, s./S. 54; Suckale 1993, s./S. 195–1966, pozn. / Anm. 8; Fajt – Suckale 2006, s./S. 16–17; Mudra 2006, s./S. 109; Schultes 2010, s./S. 177–178.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Madona z Astenu sedí na skalnatém sedadle s oblou intaktní podnoží. Rouška na spadnutí zakrývá Mariiny vlasy pouze na temeni hlavy, nad čelem a po stranách zůstaly volné. Spuštěna na ramena pokračuje delším koncem diagonálně přes Mariinu hrud pod tělo Ježíška. Maria je esovitě prohnutá, upírá pohled na Ježíška. Oblečený Ježíšek stojí pevně na její pravé noze. Je napřímený, téměř frontální, statický. Levou rukou nejspíše laskal matčinu tvář. Sochu charakterizuje značná mohutnost obou postav, přitom relativně malá hlava Marie a kolem obličeje zkažené vlasy. Kompozici roušky a přes kolena přetaženého Mariina pláště provází rychlý sled hlubokých, úzkých a až na závěs pod Ježíškem šikmo vedených záhybů s oblými provázkovitými hřbety. Její vnitřní šat je naproti tomu kontrastně hladký, bez záhybů. Dlouhá košilka Ježíška, těsně Inoucí k tělu, je pouze lehce našasená od pasu dolů.

Sedící Madonu z Astenu publikoval Sigmund Benker (1978). Nepochyboval o jejím vztahu k Salcburku („*stammt aus dem unmittelbaren Einflußbereich Salzburgs*“), ale zároveň podotkl, že je nespojitelná se zdejší plastikou. Konstatoval příbuznost s česko-moravskou skupinou dřevořezb kolem Madony z Michle, jmenovitě se sochou sv. Floriána v hornorakouském klášteře augustiniánů St. Florian (sv. Florián I). Datoval ji kolem roku 1340 a dílo téhož autora shledal v dnes nedostupném torzu Pieti v Ruhpoldingu, dříve na faře ve Freisingu (publikoval ji Weiermann 1970).



62 Kat.č./Kat.Nr.22

Hans Ramisch (1984) nacházel salcburské souvislosti. Za velmi blízký („stilistisch eng verwandt“) označil Krucifix ze zaniklého středověkého dómu v Salcburku (kolem 1320–1330, Zaunschrirm 1976, s. 38, obr. 24). Madonu z Astenu chápal jako prototyp dvou dalších salcburských Sedících Madon na lvu, v salcburském muzeu a Bavorském národním muzeu v Mnichově (kat.č. 23, 24). Jaromír Homolka (1999) se vrátil k závěrům Hanse Ramische a poněkud je modifikoval. Madonu z Astenu měl ovlivnit styl Mistra Michelské Madony; jde o řezbu, která se stala spolu s mnichovskou Sedící Madonou na lvu (kat.č. 24) spojovacím článkem mezi tímto anonymem a „skupinou mladších sedících madon a stojících madon na lvu, která je lokalizována do Salcburku“. Robert Suckale (1993) psal o přenosu českého stylu Karla IV. do Salcburku z politických důvodů („doch hatte die Schwester Karls IV., Margarete, Witwe Herzog Heinrichs von Niederbayern, ihren Witwensitz

im nahegelegenen Burghausen, und der Erzbischof von Salzburg war ein geschworener Feind Ludwigs des Bayern, dies war Anlaß genug, sich den mächtigen Nachbarn zuzuwenden“). Jiří Fajt a Robert Suckale (2006) poznamenali, že Madona z Astenu typem obličejů a nízkým reliéfem záhybů přináležejí k manýristickému stylu v Praze druhé čtvrtiny 14. století, jako učinil už předtím sám Robert Suckale (1993), opět s politickým zdůvodněním: „Die kulturelle Affinität Salzburgs zum Prag der Luxemburger überrascht nicht, wenn man sich klar macht, dass es für die dortigen Erzbischöfe, die zwischen den gleichermassen feindseligen Wittelsbachern und Habsburgern lavierten, politisch geraten schien, Unterstützung im Prag der Luxemburger zu suchen.“ Vznik této sochy předpokládali kolem roku 1340. Lothar Schultes (2010) se přímo neodvážil odmítnout, že by mělo jít o export z Prahy, implikovaný Robertem Suckalem, nicméně vyzvedl těsnou stylovou souvislost se Sedící Madonkou

v salcburském muzeu (kat.č. 23). Vznik obou dřevořezeb předpokládá už kolem roku 1320.

Z přehledu literatury vyplývá, že téměř základní otázkou Madony z Astenu je vztah této sochy k tvorbě Mistra Michelské Madony. Otevřel ji Sigmund Benker (1978) a reagovali na ni všichni další interesanti. Dnes, po několikaleté revizi tvorby Mistra Michelské Madony (Hlobil 2004–2005, 2006, 2006a, 2010, 2011, 2012), včetně sochy sv. Floriána (I) v Sankt Florianu, jejíž spojení s Mistrem Michelské Madony není Rakousku bezvýhradně přijímáno (pro Schmidt 1959, proti Schultes 2008), lze prohlásit, že jde o falešnou stopu. Madona z Astenu nemá se specifickým stylem Mistra Michelské Madony nic konkrétně spojitelného, včetně ikonografie a zvolených motivů (v českých zemích je na skále situována pouze značně pozdější Pieta ve farním kostele v Dlouhé Vsi, kolem 1380, Kutal 1984, s. 258, obr. 199). Nelze ji přímo komparovat s žádnou z předpokládaných soch tohoto anonyma ani jeho dílny. Spojitost se omezují na podobnost s abstraktním lineárním stylem obecně rozšířeným v českých zemích za Jana Lucemburského a Karla IV. před koncem první poloviny 14. století, na rozdíl od podstatně více senzualisticky orientovaného sochařství doby císaře Ludvíka Bavora v sousedním Německu (Suckale 1993).

Souhlasit nelze ani s příliš časným datováním Madony z Astenu. Kulatou hlavu Panny Marie, charakteristický způsob zvlnění vlasů a provedení záhybů draperie mohly předznačit kamenné sochy z vídeňského kostela Maria am Gestade, zejména Anděl ze skupiny Zvěstování (kolem 1360–1365, Schweigert 2000). Zejména co se týká výrazu tváře a účesu je významná komparace s monumentální Madonou v cisterciáckém klášteře v hornorakouském Schlierbachu (Schweigert 2000, s. 320) a s Madonou z kostela sv. Jakuba v Jihlavě. Jako termín „post quem“ je třeba respektovat z hlediska stylové evoluce nejkročilejší prvky. V případě Madony z Astenu jím je zvláštní splývavá, těsně obtažená draperie Ježíška, od pasu bez ohledu na gravitaci symetricky přetažená z jedné strany na druhou. Dobře datovatelnou analogii představuje iluminace Zrození Evy v českém Antifonáři z doby kolem roku 1360 (Vorau, klášterní knihovna, Cod. 265 / 259 II, fol. 2r, vyobrazení Legner 1980, s. 5).

Die Madonna von Asten sitzt auf einem Felsensitz mit runder, intakter Sockelplatte. Ein fast herunterfallender Schleier bedeckt Mariens Haare nur bis zum Scheitel, über der

Stirn und an den Seiten bleiben sie frei. Auf die Schultern herabfallend, setzt er sich mit dem längeren Ende diagonal über der Brust Mariens unter dem Leib des Jesuskindes fort. Marias Gestalt weist einen starken S-Schwung auf, sie heftet ihren Blick aufs Kind. Das bekleidete Jesuskind steht fest, aufrecht, fast frontal und statisch auf ihrem rechten Bein. Die linke Hand liebkoste wahrscheinlich das mütterliche Gesicht. Eine beträchtliche Massigkeit beider Gestalten mit einem zugleich relativ kleinen Kopf Mariens und um das Gesicht gelockte Haare charakterisieren die Statue. Die Komposition des Schleiers und des um die Knie gezogenen Mantel Mariens begleitet eine schnelle Abfolge tiefer, schmaler und bis auf die Faltenkaskade unter dem Jesuskind quer geführter Falten mit rundlichen, strangartigen Faltenstegen. Das Gewand darunter ist im Kontrast dazu dagegen glatt, ohne Falten. Das lange, eng anliegende Hemdchen des Jesuskindes ist von der Taille abwärts nur leicht gefaltet.

Die sitzende Madonna von Asten hat Sigmund Benker (1978) publiziert. Er zweifelte nicht an ihrer Beziehung zu Salzburg („stammt aus dem unmittelbaren Einflußbereich Salzburgs“), fügte aber hinzu, dass sie sich mit der hiesigen Plastik nicht verbinden ließe. Er konstatierte eine Verwandtschaft mit der böhmisch-mährischen Gruppe der Holzschnitzwerke um die Madonna von Michle, namentlich der Statue des hl. Florian (hl. Florian I) im oberösterreichischen Augustinerchorherrenstift St. Florian. Er datierte sie um das Jahr 1340 und im heute unzugänglichen Torso der Pieta in Ruhpoldingen, früher in einer Pfarrei in Freising (publiziert von Weiermann 1970), sah er ein Werk desselben Künstlers. Hans Ramisch (1984) fand Salzburger Zusammenhänge. Als „stilistisch eng verwandt“ bezeichnete er das Kreuzifix aus der untergegangenen, mittelalterlichen Domkirche in Salzburg (um 1320–1330, Zaunschirm 1976, S. 38, Abb. 24). Die Madonna von Asten verstand er als Prototyp zweier weiterer Salzburger Sitzenden Löwenmadonnen, im Salzburger Museum und im Bayerischen Nationalmuseum in München (Kat. Nr. 23, 24). Jaromír Homolka (1999) kehrte zu den Schlussfolgerungen von Hans Ramisch zurück und modifizierte sie ein wenig. Der Stil des Meisters der Michler Madonna soll die Madonna von Asten beeinflusst haben; es handele sich um ein Schnitzwerk, das gemeinsam mit der Münchener Madonna (Kat. Nr. 24) zum Verbindungsglied zwischen diesem Anonymus und „der nach Salzburg



lokalisierten Gruppe der jüngeren sitzenden Madonnen und der stehenden Löwenmadonnen“ wurde. Robert Suckale (1993) schrieb über die Übertragung des böhmischen Stils Karls IV. aus politischen Gründen nach Salzburg („*doch hatte die Schwester Karls IV., Margarete, Witwe Herzog Heinrichs von Niederbayern, ihren Wittensitz im nahegelegenen Burghausen, und der Erzbischof von Salzburg war ein geschworener Feind Ludwigs des Bayern, dies war Anlaß genug, sich den mächtigen Nachbarn zuzuwenden*“). Jiří Fajt und Robert Suckale (2006) vermerkten, dass die Madonna von Asten mit ihrem Gesichtstypus und dem niedrigen Faltenrelief zum manieristischen Stil in Prag im zweiten Viertel des 14. Jahrhundert gehöre, wie es vorher schon Robert Suckale (1993) selbst getan hatte, und führten wiederum eine politische Begründung an: „*Die kulturelle Affinität Salzburgs zum Prag der Luxemburger über- rascht nicht, wenn man sich klar macht, dass es für die dortigen Erzbischöfe, die zwischen den gleichermaßen feindseligen Wittelsbachern und Habsburgern lavierten, politisch geraten schien, Unterstützung im Prag der Luxemburger zu suchen.*“ Die Entstehung dieser Statue nahmen sie um das Jahr 1340 an. Lothar



64 Kat. č./Kat. Nr. 22

Schultes (2010) wagte nicht, direkt abzulehnen, dass es sich um einen von Robert Suckale implizierten Export aus Prag gehandelt haben könnte, nichtsdestoweniger hob er einen engen Stilzusammenhang mit der Statuette einer Sitzenden Madonna im Salzburg Museum hervor (Kat. Nr. 23). Die Entstehung beider Holzschneitzwerke nahm er schon um 1320 an.

Aus der Literaturübersicht geht hervor, dass die schier grundlegende Frage der Madonna von Asten die Beziehung dieser Skulptur zum Schaffen des Meisters der Michler Madonna ist. Sigmund Benker (1978) hat sie schon gestellt und alle weiteren an der Madonna Interessierten haben auf sie reagiert. Heute, nach einigen Revisionen des Schaffens des Meister der Michler Madonna (Hlobil 2004–2005, 2006, 2006a, 2010, 2011, 2012), einschließlich der Statue des hl. Florian (I) in St. Florian, deren Verbindung mit dem Meister der Michler Madonna in Österreich nicht vorbehaltlos angenommen worden ist (pro Schmidt 1959, contra Schultes 2008), kann man verkünden, dass es sich um eine falsche Fährte gehandelt hat. Die Madonna von Asten hat mit dem spezifischen Stil des Meisters der Michler Madonna nichts Konkretes gemeinsam, einschließlich der Ikonographie und der gewählten Motive (in den böhmischen Ländern ist nur die beträchtlich später um 1380 entstandene Pietà in der Pfarrkirche in Langendorf / Dlouhá Ves auf einem Felsen platziert, Kutal 1984, S. 258, Abb. 199). Sie lässt sich mit keinem der angenommenen Skulpturen dieses Anonymus direkt vergleichen, auch nicht mit Arbeiten seiner Werkstatt. Die Verbindung beschränkt sich auf die Ähnlichkeit mit dem in den böhmischen Ländern unter Johann von Luxemburg und Karl IV. vor dem Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts allgemein verbreiteten abstrakten, linearen Stil, im Unterschied zur wesentlich sensualistischer orientierten Skulptur aus der Zeit des Kaisers Ludwig des Bayern im benachbarten Deutschland (Suckale 1993).

Auch der Frühdatierung der Madonna von Asten kann nicht zugestimmt werden. Den runden Kopf der Maria, die charakteristische Weise der Haarkräuselung und die Ausführung des Faltenwurfs könnten die Steinskulpturen aus der Wiener Kirche Maria am Gestade vorzeichnen, besonders der Engel aus der Verkündigungsgruppe (um 1360–1365, Schweigert 2000). Besonders was den Gesichtsausdruck und die Haargestaltung betrifft, ist auch der Vergleich mit der

monumentalen Madonna im oberösterreichischen Zisterziensertift Schlierbach nicht ohne Bedeutung (um 1355–1360, Schweigert 2000, S. 320). Für einen Termin „*post quem*“ müssen die unter dem Gesichtspunkt der stilistischen Evolution fortgeschrittenen Elemente respektiert werden. Im Falle der Madonna von Asten ist das die eigenartig herabfließende, eng anliegende, ab der Taille ohne Rücksicht auf die Schwerkraft symmetrisch von beiden Seiten herübergezogene Gewandung des Jesuskindes. Eine gut daterbare Analogie stellt die Illumination der Erschaffung Evas in einem böhmischen Antiphonar aus der Zeit um 1360 dar (Vorau, Bibliothek des Chorherrenstiftes, Cod. 265 / 259 II, fol. 2r, Abb. Legner 1980, S. 5).

II

23

SEDÍCÍ MADONA Z NONNBERGU SITZENDE MADONNA VON NONNBERG (SALCBURK/SALZBURG)

Salcburk, kolem 1370 / Salzburg, um 1370

Lípa / Lindenholz, 64,5 × 35 × 18 cm, vzadu plasticky nevypracováno / rückseitig nicht plastisch ausgearbeitet
Chybí Mariina původní kovová koruna, doplněn její levý loket a pravá ruka Ježíška; nepatrné pozůstatky polychromie / Es fehlt die ursprüngliche Metallkrone Mariens, ihr linker Ellbogen und die rechte Hand des Jesuskindes sind ergänzt; geringfügige Reste von Fassung
V roce 1871 dar benediktínek z kláštera Nonnberg v Salcburku (Schultes 2010) / 1871 Geschenk der Benediktinerinnen des Klosters Nonnberg in Salzburg (Schultes 2010)
Museum Salzburg, inv. č. / Inv. Nr. 138-32

Literatura / Literatur: Tietze 1919, s./S. 213, Nr./č. 3, obr. / T. XVI; Ernst 1926, s./S. 63, kat. č. / Kat. Nr. 119, obr. / Abb. 19; Kieslinger 1932, s./S. 200; Leisching (1932), kat. č. / Kat. Nr. 105, obr. / T. 40; Bachmann 1943, s./S. 30–31, 64; Kutal 1962, s./S. 15–16; Großmann 1965, s./S. 62–63, kat. č. / Kat. Nr. 9; Großmann 1966, s./S. 84–85, kat. č. / Kat. Nr. 9; Bloch 1970, s./S. 254; Zaunschirm 1976, s./S. 36, kat. č. / Kat. Nr. 14; Steinitz 1978; Ramisch 1984, s./S. 16; Mudra 2006, s./S. 225; Schultes 2010.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Salcburská Sedící Madona původně přináležela, podle vyklonění Ježíška do strany, k sousoší Klanění tří králů. Jinak se velmi podobá Madoně z Astenu ve Freisingu (kat. č. 22). U obou těchto dřevořezeb se vyskytuje neobvyklý „trůn“ v podobě skalnatého sedadla dole s intaktní oblou podnoží. Ježíšek je umístěn nad Mariinou pravou, pevně postavenou



nohou, draperie vychází z kontrastu bohatého našasení Mariiny roušky a přes kolena přetaženého pláště s převisem pod Ježíškem ve srovnání s hladkým pojednáním vnitřního šatu, Mariiny špičaté střevice podkládají záhyby pláště. Zároveň se zde vyskytují i značné rozdílly. Salcburská Maria má podsaditější postavu, poměrně větší hlavu, v levé ruce drží dudlík (?), záhyby draperie jsou plnější, hřbety oblejší, sedadlo užší, Ježíšek je nahý, zahalený do poloviny těla matčinou rouškou. Shody a rozdílly mezi těmito dvěma sochami patrně vyplynuly z jejich zhotovení v jedné dílně (předpokládá to už Franz Kieslinger 1932), ikonograficky a výběrem motivů reagující na přání objednavatelů a zároveň do jisté míry tolerující individuální projev jednotlivých spolupracujících řezbářů.

Jako všechny sledované salcburské plastiky bez opory v písemných pramenech, stylově komparovatelných náhrobcích a monumentální kamenné skulptuře, je i tato socha nejednotně datovaná (Tietze „kolem 1400“, Ernst „kolem 1320–1330“, Bachmann „počátek druhé čtvrtiny 14. století“, Großmann „kolem 1350 nebo 1370“, Steinitz „kolem 1370–1380“, Zaunschim „poslední třetina 14. století“). Hilde Bachmannová (1943) se salcburskou Sedící Madonou nepochopitelně spojila Madonu z Dýšiny u Plzně (Kutal 1962, s. 16, nesouhlasil), konzervativně prolongující idealizující formální aparát Mistra Michelské Madony až za počátek realističtějšího měkkého stylu třetí čtvrtiny 14. století (Hlobil 1998, kvalitní vyobrazení Bachmann 1969, obr. 38). Recentně Lothar Schultes (2010, s. 179) jako stylově nejbližší práce uvedl monumentálního sv. Floriána (I) v S. Florianu, malou Sedící Madonu s holubicí v Mnichově (kat. č. 24) a Madonu na lvu Berlíně (kat. č. 19). Vytipovanou čtyřčlennou skupinu ve skutečnosti stylově velmi odlišných plastik datoval už „kolem 1320“. Sedící Madona z Nonnbergu má těsně souviset – s odkazem na podobnost obličejů – s pozlacenou stříbrnou bystou sv. Erentrudy v Nonnbergu, fundovanou v roce 1316. Nicméně tuto komparaci nelze přijmout. Neshodují se základní typy obličejů ani pojednání detailů. Zakulacenou tvář sv. Erentrudy viditelně předurčil striktní geometrický rozvrh, obličej Sedící Madony z Nonnbergu má podélný obrys a je měkce tvarovaný. Sv. Florián je navíc značně strnulý. Výrazná rozpochybovanost nonnberské sochy stěží přichází kolem roku 1320 v úvahu. Mohly ji ovlivnit pozdější podněty z českých zemí – viz rozpochybovanost Klosterneuburské Madony na lvu (kat. č. 5) nebo pozdější Madony z Konopiště (kat. č. 25).

Die Salzburger Sitzende Madonna gehörte gemäß der Neigung des Jesuskindes zur Seite ursprünglich zu einer Figurengruppe der Anbetung der Könige. Sonst ähnelt sie sehr der Madonna von Asten in Freising (Kat. Nr. 22). Bei diesen beiden Schnitzwerken tritt der ungewöhnliche „Thron“ in der Gestalt eines Felssitzes auf, unten mit intakter, rundlicher Sockelplatte. Das Jesuskind ist auf Mariens rechtem Standbein platziert. Die Draperie geht vom Kontrast zwischen dem reich gefalteten Schleier Mariens und dem über die Knie gezogenen Mantel mit dem Faltengehänge unter dem Jesuskind im Vergleich zur glatten Behandlung des unteren Gewandes aus, Marias spitze Schuhe schieben sich unter die Schlepplalten. Zugleich treten hier auch beträchtliche Unterschiede auf. Die Salzburger Maria hat eine untersetztere Figur, einen relativ größeren Kopf, in der linken Hand hält sie einen Schnuller (?), die Gewandfalten sind voller, die Faltenwülste runder, der Sitz schmalere, das Jesuskind ist nackt, bis zur Leibesmitte in den mütterlichen Schleier gehüllt. Die Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen beiden Skulpturen ergeben sich offenbar aus ihrer Anfertigung in derselben Werkstatt (was schon Franz Kieslinger 1932 angenommen hatte), wo man ikonographisch und mit der Auswahl der Motive auf die Wünsche der Auftraggeber reagiert und zugleich in gewissem Maße den individuellen Ausdruck der einzelnen mitarbeitenden Bildschnitzer toleriert hat.

Wie alle hier verfolgten Salzburger Plastiken ohne Halt in den schriftlichen Quellen und ohne stilistisch vergleichbare Grab- oder monumentale Steinskulpturen wird auch diese Statue nicht einheitlich datiert (Tietze „um 1400“, Ernst „um 1320–1330“, Bachmann „Anfang des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts“, Großmann „um 1350 oder 1370“, Steinitz „um 1370–1380“, Zaunschirm „letztes Drittel des 14. Jahrhunderts“). Hilde Bachmann (1943) verband mit der Salzburger Sitzenden Madonna unverständlicherweise die Madonna von Deschney / Dýšina bei Pilsen (Kutal 1962, S. 16, nicht zustimmend), die den idealisierenden Formenapparat des Meisters der Michler Madonna bis zu den Anfängen des realistischen *weichen Stils* des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts konservativ fortführt (Hlobil 1998, qualitätsvolle Abbildung Bachmann 1969, Abb. 38). Rezent führte Lothar Schultes (2010, S. 179) als stilistisch nächste Arbeit den monumentalen hl. Florian (I) in St. Florian, die Sitzende Madonna mit Taube in

München (Kat. Nr. 24) und die Löwenmadonna in Berlin (Kat. Nr. 19) an. Die herausgeplückte Vierergruppe von tatsächlich stilistisch sehr abweichenden Plastiken datierte er schon „um 1320“. Die Sitzende Madonna von Nonnberg soll unter Hinweis auf die Ähnlichkeit der Gesichter eng mit der 1316 gestifteten, vergoldeten Silberbüste der hl. Erentrudis zusammenhängen. Nichtsdestotrotz ist dieser Vergleich unannehmbar. Es stimmen weder die grundlegenden Gesichtstypen noch die Detailbehandlung überein. Das runde Antlitz der hl. Erentrudis wird ersichtlich von einem strikten, geometrischen Entwurf bestimmt, das Gesicht der Sitzenden Madonna von Nonnberg hat einen länglichen Umriss und ist weich geformt. Der hl. Florian ist überdies ziemlich steif. Die ausdrucksvolle Dynamik der Nonnberger Statue kommt schwerlich für die Zeit um 1320 in Frage. Auch spätere Anregungen aus den böhmischen Ländern könnten sie beeinflusst haben, siehe die Dynamik der Klosterneuburger Löwenmadonna (Kat. Nr. 5) oder der späteren Madonna von Konopischt (Kat. Nr. 25).

IH

24

SEDÍCÍ MADONA S HOLUBICÍ THRONENDE MUTTERGOTTES MIT TAUBE (MNICHOV / MÜNCHEN)

Salcburk, kolem 1370–1380 / Salzburg, um 1370–1380
Jedle / Tannenholz, v. / H. 42,5 cm, vzadu vypracováno / rückseitig ausgearbeitet; chybí vlasy nad čelem Marie a Ježíška (poškozeno nasazováním pozdějších kovových korunek), pravá paže Ježíška, palec a malíček na jeho levé ruce, pravá paže Marie později přezářena; stará polychromie a zlacení

/ es fehlen die Haare über der Stirn Mariens und des Jesuskindes (beschädigt durch das Aufsetzen späterer Metallkronen), der rechte Arm des Jesuskindes, der Daumen und der kleine Finger an seiner linken Hand, der rechte Arm Mariens später durchgeschnitten; alte Farbfassung und Vergoldung

Původ neznámý / Herkunft unbekannt

Sošku poprvé zaznamenal dražební katalog sbírky Kurta Glogowského, Sotheby's, Londýn, 8. 6. 1932, č. 67 (upozornění Großmann, Müller)

/ Die Statuette verzeichnet zum ersten Mal der Auktionskatalog der Sammlung Kurt Glogowsky, Sotheby's, London, 8. 6. 1932, Nr. 67 (Hinweis Großmann, Müller).

Dieter Großmann (1966) ji evidoval v soukromém majetku v Porýní / „in rheinischem Privatbesitz“; v témže roce akvizice Bavorského národního muzea v Mnichově / Dieter Großmann (1966) erfasste sie „in rheinischem

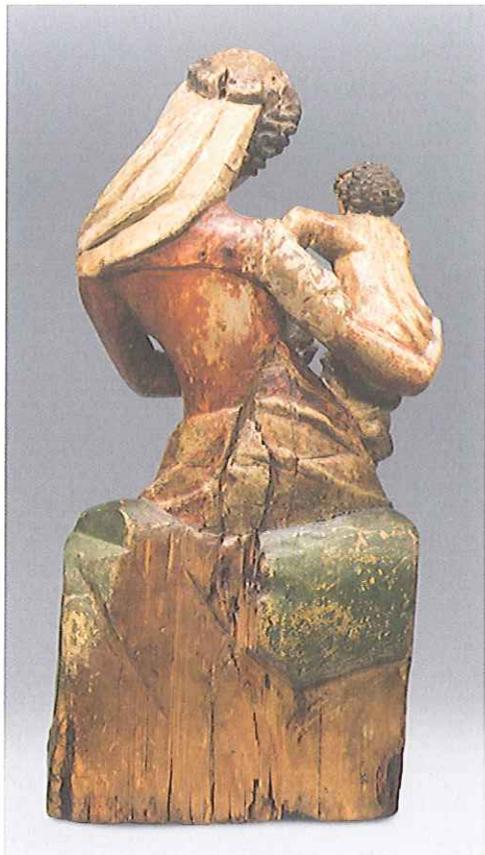


66 Kat. č. / Kat. Nr. 24

Privatbesitz“; im selben Jahr vom Bayerischen Nationalmuseum München erworben
Bayerisches Nationalmuseum München,
inv. č. / Inv. Nr. 66/30

Literatura / Literatur: Großmann 1966, s./S. 84–85, kat. č. / Kat. Nr. 9; Müller 1967; Bloch 1970, s./S. 256; Rohrmoser 1976; Hilger 1991, s./S. 149; Schultes 2010, s./S. 178.
Nevystaveno / Nicht ausgestellt

Madona „trůní“ na skalisku, obdobně jako dvě salcburské Sedící Madony z Astenu a Nonnbergu (kat. č. 22, 23). Oblečeného Ježíška přidržuje na pravé noze, stejně jako je tomu u zmíněných soch. V levé ruce Maria drží poměrně nezvykle holubici (jako také např. Stojící Madona z Nisy (?) v Kasselu – Hlobil 2006a, kvalitní vyobrazení s. 37, častěji holubici drží Ježíšek). Ježíšek krkolomně přikládá levou ruku na Mariinu roušku (Bloch: „Die Linke des Kindes faßt mit bizarr angewinkeltem Arm zur Brust der Mutter.“). Podobně neforemnou paží má Ježíšek kamenné stojící Madony v Dolních Kounicích – Hlobil 2005a, obr. s. 26). Pravíci se snad dotýkal jako u salcburských Madon na lvu bolce svého pravého ucha – symbolika „naslouchání řevu lva“ bez lva. Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi (kat. č. 31) naproti tomu upozorňovala



67 Kat. č./Kat. Nr. 24

na symboliku zmrtvýchvstání Krista bez motivu „naslouchání“ (k tomu Mudra 2007, s. 59, pozn. 70).

V uměleckohistorické literatuře na mnichovskou sošku Madony poprvé upozornil Dieter Großmann (1966). Posuzovat ji tehdy mohl pouze podle fotografie. Rozpoznal variantu Madony z Nonnbergu. Podle typu obličejé soudil, že má nejbliže k Madonám na lvu dnes v Leogangu a Berlíně (kat. č. 15, 19). Zařadil ji „kolem roku 1380“. Theodor Müller (1967) přejal Großmannovy poznatky. Peter Bloch (1970) přiřknul mnichovskou Sedící Madonu a Madonu na lvu v Berlíně témuž autorovi. Upozornil, že obdobně abnormální pohyb postav ukazují současné sedící Madony v Čechách – Madona z Hrádku (Hlobil 2006a) a Madona konopištská (kat. č. 25): „*Der Hang zu übersteigerten Körperbiegungen begegnet bei gleichzeitigen böhmischen Madonnen, etwa jener in Hradek bei Beneschau und Konopischt im Prager Museum*“.

Závěr, že mnichovskou Sedící Madonu a dvě salcburské Madony na lvu (Leogang, Berlín) vytvořil tentýž sochař, lze vzhledem k detailním diferencím rozhodnut pouze při fyzickém porovnání těchto dřevorez. K tomu zatím nedošlo. Soudě na dálku, blízké pojednání oválného obličejé Panny Marie

vykazují Sedící Madona z Nonnbergu a Stojící Madona v salcburském muzeu (kat. č. 22, 26). Tvář berlínské Madony na lvu se jeví jako přímější a na čele rozšířená, podobně jako v Čechách vynikající Madona ze Zahražan (Mudra 2004, Fajt – Suckale 2006a, kolem 1355–1360).

Lothar Schultes (2010) radikálně změnil předchozí datování. Shledával důvody pro časové zařazení mnichovské Madony spolu se skupinou dalších salcburských dřevorez už „kolem roku 1320“ (viz také kat. č. 22). Argumentoval jejich údajnou stylovou příbuzností s relikviářovými bystami sv. Erentrudy v klášteře salcburských benediktinek (nada ce 1316 – Wagner 2000) a Světící z lobkovické sbírky v Pokladnici katedrály sv. Víta v Praze (Stehlíková 2010, s. 458, kvalitní vyobrazení). V každém případě je mnichovská Madona s holubicí nejvíce rozpochybovaná ze všech sledovaných salcburských dřevorez. Tradičně poklidné téma Trůnící Madony proměnila v dramatickou událost. V tom souzní s Trůnící Madonou z Hrádku (po roce 1360), inspirovanou hybnými kompozicemi sedících postav Lucemburského rodu kmene na Karlštejně (Hlobil 2006a).

Die Muttergottes „thront“ auf einem Felsblock, analog wie die zwei Salzburger Sitzenden Madonnen von Asten und Nonnberg (Kat. Nr. 22, 23). Das bekleidete Jesuskind hält sie genauso wie bei den erwähnten Statuen auf dem rechten Bein. In der linken Hand hält Maria relativ ungewöhnlich eine Taube (wie zum Beispiel die Stehende Muttergottes von Neisse (?) in Kassel – Hlobil 2006a, qualitätsvolle Abbildung S. 37, häufiger hält jedoch das Jesuskind eine Taube). Das Kind legt die linke Hand knochenbrecherisch auf den Schleier Mariens (Bloch: „*Die Linke des Kindes faßt mit bizarr angewinkeltm Arm zur Brust der Mutter*.“). Einen ähnlich ungefügen Arm hat das Jesuskind der steinernen Madonna von Kautitz – Hlobil 2005a, Abb. S. 26). Mit der Rechten hat es vielleicht wie bei den Salzburger Löwenmadonnen seine rechte Ohrmuschel berührt – Symbolik des „Hörens des Löwengebrülls“ ohne Löwen. Die Löwenmadonna aus St. Matthias in Breslau (Kat. Nr. 31) macht dagegen auf die Symbolik der Auferstehung Christi ohne das Motiv des „Hörens“, aufmerksam (dazu Mudra 2007, S. 59, Anm. 70).

In der kunsthistorischen Literatur hat erstmals Dieter Großmann (1966) auf die Münchener Statuette aufmerksam gemacht. Er konnte sie damals nur nach einer Fotografie beurteilen und erkannte in ihr eine Variante

der Madonna von Nonnberg. Nach dem Gesichtstypus urteilte er, dass sie den heute in Leogang und in Berlin befindlichen Madonnen am nächsten stehe (Kat. Nr. 15, 19) und reihte sie „um 1380“ ein. Theodor Müller (1967) übernahm Großmanns Erkenntnis. Peter Bloch (1970) sprach die Münchener Thronende Muttergottes und die Löwenmadonna in Berlin demselben Schöpfer zu. Er machte darauf aufmerksam, dass eine analog abnormale Bewegung nicht vereinzelt sei: „*Der Hang zu übersteigerten Körperbiegungen begegnet bei gleichzeitigen böhmischen Madonnen, etwa jener in Hradek bei Beneschau und Konopischt im Prager Museum*“ (Hlobil 2006a; Kat. Nr. 25).

Die Schlussfolgerung, dass die Münchener Thronende Muttergottes und die beiden Salzburger Löwenmadonnen (Leogang, Berlin) von demselben Bildschnitzer geschaffen worden sind, lässt sich hinsichtlich der Detailunterschiede nur bei einem physischen Vergleich beider Schnitzwerke entscheiden, wozu es bislang noch nicht gekommen ist. Aus der Ferne geurteilt, zeigen die Sitzende Madonna von Nonnberg und die Stehende Madonna im Salzburg Museum eine verwandte Behandlung des ovalen Gesicht der Maria (Kat. Nr. 22, 26). Das Antlitz der Berliner Löwenmadonna erscheint gerader und auf der Stirn breiter, ähnlich wie die in Böhmen herausragende Madonna von Saras / Zahražany (Mudra 2004, Fajt – Suckale 2006a, um 1355–1360).

Lothar Schultes (2010) änderte die bisherige Datierung radikal. Er fand Gründe für die zeitliche Einordnung der Münchener Madonna gemeinsam mit der Gruppe weiterer Salzburger Holzschnitzwerke schon „um 1320“ (siehe auch Kat. Nr. 22). Er argumentierte mit ihrer angeblichen Verwandtschaft mit den Reliquienbüsten der hl. Erentrudis im Kloster der Salzburger Benediktinerinnen (gestiftet 1316 – Wagner 2000) und einer Heiligen aus der Lobkowicz-Sammlung im St. Veits-Domschatz zu Prag (Stehlíková 2010, S. 458, qualitätsvolle Abbildung). In jedem Fall ist die Münchener Madonna mit der Taube die dynamischste von allen behandelten Salzburger Schnitzbildern. Das traditionell ruhige Thema der Thronenden Muttergottes verwandelte sie in ein dramatisches Ereignis. Darin stimmt sie mit der durch die beweglichen Kompositionen sitzender Gestalten des Luxemburger Stammbaums auf Karlstein inspirierten Madonna von Hrádek (nach 1360) überein (Hlobil 2006a).

IH

MADONA ZVANÁ KONOPIŠŤSKÁ MADONNA, GENANNT VON KONOPISCHT

Praha, kolem 1370 / Prag, um 1370

Ořech / Nussholz, 46 × 25 × 18 cm, sedadlo vzadu vyhloubeno / Sitz hinten ausgehöhlt; odlomen Mariin nos a kraj roušky nad hlavou dítěte, po pravé Mariině straně chybí polštář na sedadle; stará polychromie / Marias Nase und der Schleiertrand auf dem Kopf des Kindes abgebrochen, an der rechten Seite fehlt das Kissen auf dem Sitz;

alte Fassung

Získáno 1939 z kostela sv. Filipa a Jakuba v obci Chvojen u Benešova / Erworben 1939 von der Kirche St. Philippus und Jakobus in der Gemeinde Chvojen bei Benešov / Beneschau

Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag,

inv. č. / Inv. Nr. P 5474

Literatura (výběr) / Literatur (Auswahl): Cibulka – Loriš – Novotný 1939–1940, s./S. 153–154; Bachmann 1943, s./S. 74–75, 129; Kutal 1962, s./S. 15–16, 25, 128, pozn. / Anm. 69; Homolka – Kesner 1964, s./S. 21–22, kat. č. / Kat. Nr. 38; Bachmann 1969, s./S. 121; Bloch 1970, s./S. 254; Kutal 1970; Homolka 1978, s./S. 665; Homolka 1987, s./S. 30–31; Hilger 1991, s./S. 150–151; Homolka 1999, s./S. 59–60; Fajt 2004, pozn. / Anm. 34; Mudra 2005, s./S. 52–53; Little 2006; Fajt – Chlumská 2006, s./S. 141, kat. č. / Kat. Nr. 29 (autor hesla / Autor des Eintrags: Jiří Fajt).

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Kojící Madona z Konopiště patří k autorsky nejednotné skupině vysoce kvalitních českých Sedících Madon třetí čtvrtiny 14. století (Madony z Bečova u Mostu, Hrádku u Benešova, Chebu a Kerhartic). Je jedním ze stěžejních děl mezi parléřovským sochařstvím a českým krásným slohem. Podíl parléřovského sochařství se „projevuje ve zvýšené plasticitě a realismu postavy, v pojetí draperie i typu Mariiny tváře“, krásný sloh předznamenává „prostorovým a realistickým pojetím lidského těla a současně souvislým pohybem, ovládajícím kompozici a překračujícím závislost na přírodní skutečnosti“ (Homolka 1964). Měla vzniknout ve svatovítské stavební huti za spolupůsobení Petra Parléře (Homolka 1978).

Zůstalo patrně bez povšimnutí, že Madona z Konopiště je nejen maximálně dynamická, ale že zároveň jako jediná mezi sledovanými Sedícími Madonami nese Ježíška nad svou volnou nohou (viz také kat. č. 20). Navíc má – asi nejen ve střední Evropě – nejdelší a nejsložitější aranžovanou vlasovou roušku současně zahalující nahého Ježíška. Nejbližší předstupeň tohoto detailu, rafinovaně zhodnoceného



68 Kat. č. / Kat. Nr. 25

v celkovém grafickém rozvrhu této sochy, znamená jen o málo náročnější vlasová rouška Panny Marie na obraze Narození Krista z Vyšebrodského oltáře (kolem 1350).

Madona konopištská byla standardně datována do doby kolem roku 1380 (Kutal, Homolka), mimo jiné s pochybným odkazem na podobnost Mariiny tváře s bystou Blanky z Valois v triforiu katedrály sv. Víta a podobný motiv Ježíška zahaleného Mariinou rouškou na kamenné Madoně z pražské Staroměstské radnice údajně z roku 1381. Po posunutí předpokládaného vzniku staroměstské Madony k polovině 14. století (Suckale 1993, s. 168) se projevuje tendence datovat Madonu z Konopiště už kolem let 1360–1370 (Little a Fajt, 2006). Nicméně takto pohybově náročně utvářené sochy jsou v Praze prokazatelné až na počátku 70. let (bronzová socha sv. Jiří, konzola Jidáše s ďáblem na zádech při vstupu z jižní lodi katedrály sv. Víta do Svatováclavské kaple)

U Madony z Konopiště se už dlouho předpokládá spojitost s okruhem salcburských Madon na lvu. Hilde Bachmannová (1943) ji považovala za vůbec nejbližší sochu k Sedící Madoně z Nonnbergu v salcburském muzeu (kat. č. 23), přitom konopištská má být podstatně mladší. Albert Kutal (1962) analyzoval poměr mezi těmito dřevorezbyami v obráceném pořadí. Dieter Großmann (1965, s. 63) dal za pravdu Bachmannové. Podle Petera Blocha (1970) sklon ke krajnímu rozpohybování postavy salcburských Madon („*der Hang zu übersteigerten Körperbiegungen*“) má současný protějšek u českých Madon z Hrádku a Konopiště. Thomas Zaunschirm (1976, s. 23–24) považoval salcburskou Sedící Madonu a Stojící Madonu v salcburském muzeu (kat. č. 26) za práce jedné skupiny, k níž z české strany patří Madony z Konopiště, Hrádku a Bečova. Hans Peter Hilger (1991) souhlasil s názorem Petera Blocha, navíc připomenul rozpohybovanou Sedící Madonku v mnichovském Bavorském národním muzeu (kat. č. 24). Podle Charlese T. Little (2006) Madona z Konopiště „*bezprostředně ovlivnila několik podobně dynamicky pojatých mariánských soch ze Salcburku*“, jmenovitě zmínil Sedící Madonu v salcburském muzeu. Stávající výstava poskytuje návštěvníkovi příležitost poprvé bezprostředně komparovat Madonu z Konopiště s výše zmíněnými salcburskými dřevorezbyami a zdejšími Madonami na lvu.

Die stillende Madonna aus Konopischt gehört zur Gruppe der hochqualitativen, böhmischen Sitzenden Madonnen des dritten

Viertels des 14. Jahrhunderts mit uneinheitlicher Autorschaft (Madonnen von Bečov bei Most / Hochpetsch bei Brüx, Hrádek bei Benešov / Beneschau, Chebu / Eger und Kerhartic / Gersdorf). Sie ist eines der Hauptwerke zwischen der Parlerskulptur und dem böhmischen *schönen Stil*. Der Anteil der Parlerskulptur „*zeigt sich in der gesteigerten Qualität und dem Realismus der Gestalt, in der Auffassung der Gewandung sowie im Antlitz Mariens*“, den *schönen Stil* zeichnet sie „*mit der räumlichen und realistischen Auffassung des menschlichen Körpers und der gleichzeitig zusammenhängenden, die Komposition beherrschenden und die Abhängigkeit von der natürlichen Realität überschreitenden Bewegung vor*“ (Homolka 1964). Sie soll in der Dombauhütte des Veitsdoms unter der Mitwirkung von Peter Parler entstanden sein (Homolka 1978).

Es blieb offensichtlich ohne Beachtung, dass die Madonna von Konopischt nicht nur die dynamischste, sondern zugleich auch die einzige unter den betrachteten Sitzenden Madonnen ist, die das Jesuskind über ihrem Spielbein trägt (siehe auch Kat. Nr. 20). Überdies hat sie – wohl nicht nur in Mitteleuropa – den längsten und am kompliziertesten arrangierten Haarschleier, der zugleich das nackte Jesuskind einhüllt. Die nächste Vorstufe dieses im gesamten graphischen Entwurf der Statue raffiniert aufgewerteten Details stellt der nur etwas ältere, anspruchsvollere Haarschleier der Maria auf dem Bild der Geburt Christi vom Hohenfurter Altar (um 1350) dar.

Die Konopischer Madonna wurde standardmäßig in die Zeit um 1380 datiert (Kutal, Homolka), unter anderem mit dem zweifelhaften Hinweis auf die Ähnlichkeit des Gesichts der Maria mit der Büste der Blanche von Valois im Triforium des Veitsdoms und dem ähnlichen Motiv des in den Schleier Mariens gehüllten Jesuskindes der steinernen Madonna vom Prager Altstädter Rathaus, die angeblich von 1381 stamme. Nach der Verschiebung des vorausgesetzten Entstehungsdatums der Altstädter Madonna in die Mitte des 14. Jahrhunderts (Suckale 1993, S. 168), macht sich die Tendenz bemerkbar, die Madonna von Konopischt schon um die Jahre 1360–1370 (Little und Fajt, 2006) zu datieren. Nichtsdestoweniger sind bezüglich der Bewegung derartig anspruchsvoll gestaltete Statuen erst zu Beginn der 70er Jahre nachweisbar (Bronzeplastik des hl. Georg, Konsole des Judas mit dem Teufel auf dem Rücken beim Eingang aus dem südlichen Chorumgang in die Wenzelskapelle im Veitsdom).

Bei der Madonna von Konopischt hatte man schon lange eine Verbindung mit dem Umkreis der Salzburger Löwenmadonnen angenommen. Hilde Bachmann (1943) hielt sie für die überhaupt nächststehende Statue zur Sitzenden Muttergottes von Nonnberg im Salzburger Museum (Kat. Nr. 23), während die Konopischer Maria wesentlich jünger sein sollte. Albert Kutal (1962) analysierte das Verhältnis zwischen diesen Schnitzbildern in umgekehrter Reihenfolge. Dieter Großmann (1965, S. 63) gab Bachmann Recht. Nach Peter Bloch (1970) hat „*der Hang zu übersteigerten Körperbiegungen*“ bei den Salzburger Madonnen ein zeitgenössisches Pendant in den böhmischen Madonnen von Hrádek und Konopischt. Thomas Zaunschirm (1976, S. 23–24) hielt die Salzburger Sitzende Madonna und Stehende Muttergottes im Museum Salzburg (Kat. Nr. 26) für die Arbeiten einer Gruppe, zu der von böhmischer Seite die Madonnen von Konopischt, Hrádek und Hochpetsch / Bečov gehören. Hans Peter Hilger (1991) stimmte der Ansicht von Peter Bloch zu, überdies erwähnte er die zentrifugal bewegte Thronende Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum in München (Kat. Nr. 24). Nach Charles T. Little (2006) hat die Madonna von Konopischt „*unmittelbar einige ähnlich dynamisch aufgefasste Marienstatuen aus Salzburg beeinflusst*“, namentlich erwähnte er die Thronende Madonna aus dem Museum Salzburg. Die laufende Ausstellung bietet den Besuchern die Gelegenheit, erstmals unmittelbar die Madonna von Konopischt mit den oben erwähnten Salzburger Schnitzarbeiten und den hiesigen Löwenmadonnen zu vergleichen.

IH

26

STOJÍCÍ MADONA STEHENDE MUTTERGOTTES (SALCBURK/SALZBURG)

Salcburk kolem 1370–1380 / Salzburg um 1370–1380
Lípa / Lindenholz, 78 × 33 × 27 cm, plná socha
/ vollrunde Statue

Chybí koruna, odlomena pravá ruka Ježíška a tři prsty
na jeho pravé noze, poškozen polygonální plintus;
polychromie odstraněna

/ Es fehlt die Krone, die rechte Hand des Jesuskindes und
drei Zehen an seinem rechten Fuß abgebrochen, polygo-
nale Plinthe beschädigt; Fassung entfernt

Původ neznámý / Herkunft unbekannt
Museum Salzburg, inv. č. / Inv. Nr. 178-32

Literatura / Literatur: Zaunschirm 1976.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Této salcburské Madoně se zatím více věnoval pouze Thomas Zaunschirm (1976). Znamenal značné esovité prohnutí Mariiny postavy s nahým Ježíškem na vychýleném levém boku. Předpokládal, že Ježíšek původně vztahoval ruku k Mariině koruně. Konstatoval, že draperie bez vztahu k Ježíškovi kopíruje měkkými záhyby pohyb Mariiny postavy. Všiml si do stran rozebíhající se řas pod kolenem Mariiny vysunutě pravé nohy („frei in allen Richtungen“), navzájem se překrývající, vzdálených od podoby tradičních trubcovitých záhybů („Röhrenfalten“). Široce rozložený plášť s převisy po stranách a mísovitými záhyby vpředu před tělem uzavírá pod Mariinou pravou paží obrys sochy („... an den Seiten bildet er, vor allem rechts, eine den Körper ergänzende Folie, die den Oberkörper gewissermaßen stützt“). Poznamenal, což je vzhledem k vytipovanému okruhu plastiky kolem salcburských Madon závažné, že tato socha dále rozvinula „typus“ Trůnící Madony ze salcburského muzea (kat. č. 23) a sjednocením jednotlivých tvarů („eine neue

Einheitlichkeit“) předznamenala krásný sloh („der weiche Stil“), myšleno jistě včetně Mariiny velké oválné tváře. Souhlasně s touto tendencí Maria drží Ježíška oběma rukama, což je typický motiv pozdějších krásných Madon, v Salcburku zde uplatněný poprvé. Budiž doplněno, že draperiový motiv pod Mariiným pravým kolenem předjímá útvar tzv. „českého kolena“ Plzeňské, Krumlovské, Františkánské (kat. č. 28) a dalších krásnoslohových Madon (podobně jako draperie sochy Karla IV. na Staroměstské věži Karlova mostu z doby kolem roku 1378, Homolka 1974, s. 39).

Mit dieser Salzburger Madonna hat sich bislang nur Thomas Zaunschirm (1976) etwas ausführlicher beschäftigt. Er registrierte einen beträchtlichen S-Schwung der Gestalt Mariens mit dem nackten Jesuskind auf der stark ausschwingenden Hüfte und nahm an, dass das Jesuskind ursprünglich die Hand zur Krone Mariens ausgestreckt hatte. Er konstatierte, dass die Gewandung

die Bewegung von Marias Figur mit weichen Falten ohne Beziehung zum Kind kopiere. Er beachtete die sich „frei in alle Richtungen“ bewegenden Falten unter dem Knie Mariens des vorgeschobenen rechten Beins, die sich, weit entfernt von der Gestalt traditioneller Röhrenfalten, einander überdecken. Der weit ausbreitete Mantel mit Faltenüberhängen an den Seiten und Schüsselfalten vor dem Körper schließt unter dem rechten Arm Mariens den Umriss der Figur („... an den Seiten bildet er, vor allem rechts, eine den Körper ergänzende Folie, die den Oberkörper gewissermaßen stützt“). Er bemerkte, was hinsichtlich des herausgesuchten Umkreises der Plastiken um die Salzburger Madonnen wichtig ist, dass diese Statue den „Typus“ der Thronenden Madonna aus dem Salzburger Museum (Kat. Nr. 23) weiter entwickelt habe und mit der Vereinheitlichung der Einzelformen („eine neue Einheitlichkeit“) den schönen Stil (wörtlich: „der weiche Stil“) vorzeichnete, was sicherlich einschließlich des großen, ovalen Gesichts der Maria gemeint ist. Gleichzeitig mit diesen Tendenzen hält Maria das Jesuskind mit beiden Händen, was ein typisches Motiv der späteren Schönen Madonnen ist und in Salzburg hier erstmals angewandt wird. Es sei ergänzt, dass das Draperiemotiv unter dem rechten Knie Mariens das Formgebilde des sog. „böhmischen Knies“ der Pilsener, Krumauer und Franziskaner-Madonna (Kat. Nr. 28) sowie weiterer Schöner Madonnen vorwegnimmt (desgleichen wie den Faltenwurf der Statue Karls IV. am Altstädter Turm der Karlsbrücke aus der Zeit um 1378, Homolka 1974, S. 39).

111

27

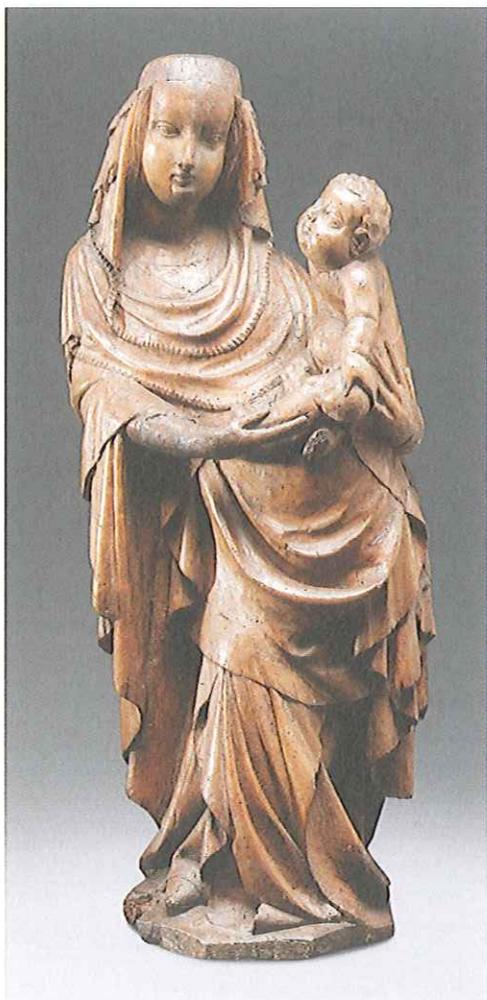
KRÁSNÁ MADONA SCHÖNE MADONNA

Salcburk (?) / Salzburg (?), kolem / um 1400–1410

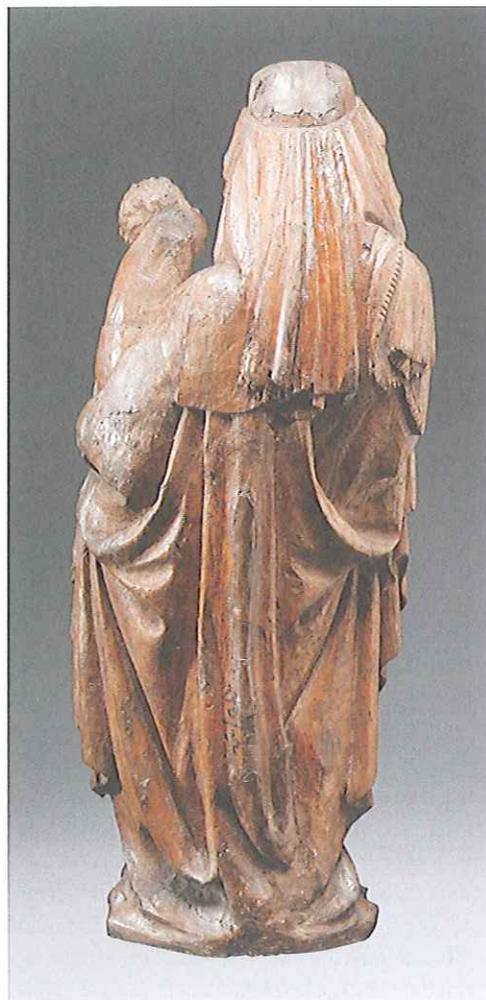
Hruškové dřevo / Birnbaumholz, v. / H. 15 cm (bez podstavce / ohne Sockel), plnoplastická dřevorezba / vollrunde Ausarbeitung

Pravá ruka Panny Marie chybí, stejně tak i pravé předloktí a celá levá ruka dítěte, Prasklina probíhající od zadní strany levého ramene matky až k přední straně levé části Mariina závoje; původní polychromie částečně zachována na zadní straně sochy a na vlasech dítěte; původní koruna odstraněna / die rechte Hand Mariens fehlt sowie der rechte Unterarm und der gesamte linke Arm des Kindes, Schwundriss von der Rückseite der linken Schulter Mariens bis zur Vorderseite der linken Seite des Kopfschleiers; ursprüngliche Polychromie rückseitig und an den Haaren des Kindes teilweise erhalten; originale Krone abgearbeitet

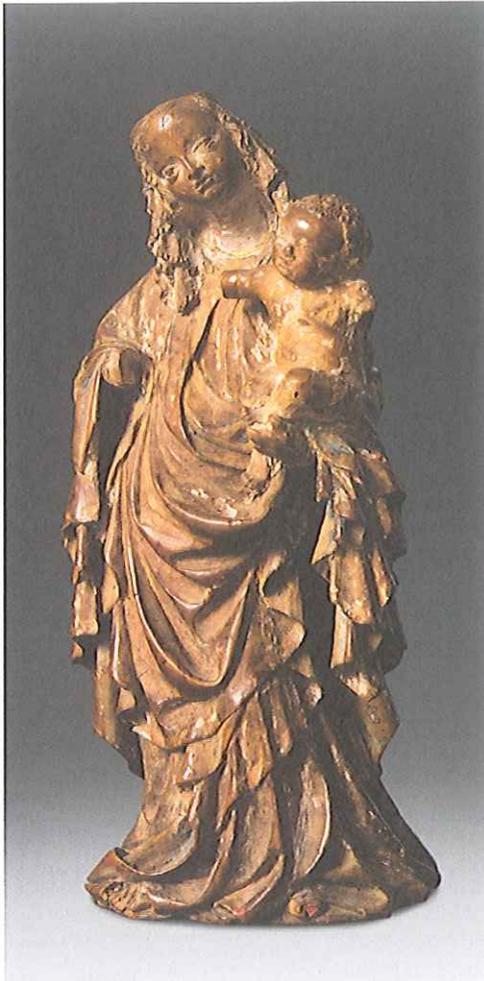
Soukromá sbírka / Privatbesitz



69 Kat. č./Kat. Nr. 26



70 Kat. č./Kat. Nr. 26



71 Kat. č./Kat.Nr. 27

Literatura / Literatur: Steinitz 1976, s./S. 60; Großmann 1977, s./S. 244.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Tato Krásná Madona byla poprvé představena a popsána v katalogu k salcburské výstavě v roce 1967 (Steinitz 1976). Socha odpovídá typu Toruňské Madony (Toruň / Toruň, městský kostel sv. Jana Evangelisty a sv. Jana Křtitele, od druhé světové války neznámá), neboť Maria nese Ježíška na levé paži, přičemž váha jejího těla spočívá na pravé noze, levá zůstala volná. Wilhelm Pinder postavil proti tomuto typu v roce 1923 typ Madony krumlovské (Český Krumlov; Vídeň, Umělecko-historické muzeum).

Již roku 1976 byla socha na základě držení těla malého Ježíška, dětsky dvorského výrazu Mariiny tváře a tíhnutí k bohatosti draperií označena za „salcburskou“. Typické pro salcburskou provenienci je také efektivní spojení formálních a ikonografických motivů nejrůznějších mariánských typů.

Kompozice Madony se přitom odvolává na skupinu vratislavsko-feichtenského typu.

Zdrženlivě vyjádřená intimita mezi matkou a synem, obracení se k divákovi a zdůrazněná prezentace dítěte jsou naproti tomu charakteristické znaky skupiny kolem Madony krumlovské. Zpracování zadní strany se však podobá soše sv. Kateřiny z Jihlavy (Morava, kolem roku 1400). Držení těla dítěte lze dle Steinitze srovnávat s následujícími salcburskými Madonami: Maria Säul, Madona z Unteraurachu a Madona z Judenburgu.

Maria držela v pravé ruce pravděpodobně jablko, jež poukazovalo na Krista jako „Druhého Adama“, neboť ten spasil lidstvo od prvotního hříchu. Oproti slovné typové předloze z Toruně si sice matka a syn nehrají s jablkem, ale jejich ruce se ho asi dotýkaly, takže se mohly setkat v tomto středobodu, jak to můžeme ještě dnes vidět u Madon z Vratislavi a Feichten.

Ačkoli plášť zakrývá většinu Mariina těla, je pod ním zřetelně vidět jeho rozvinuté esovitě prohnutí. Maria si tuto horní část oděvu, jež byla snad původně spojena sponou, podkasala a přehodila přes obě ruce. Tento motiv vytváří uprostřed četné mísovité záhyby vycházející zpoza podkasaného pláště, který po stranách vytváří dva kaskádovité závěsy, čímž vzniká zcela symetrická kompozice.

Vzhledem k tomu, že Madonka byla vytvořena z nezvyklého materiálu, hruškového dřeva, a že je malých rozměrů, se lze domnívat, že sloužila jako dílenský model. Tvrdá dřeva jako dub, ořech ale i hrušeň byla totiž od druhé poloviny 14. století často využívána jako materiál pro dílenské modely a návrhy. Sošky přebíraly funkci „plastických inkunabulí“, neboť zprostředkovávaly např. monumentálnímu sochařství inovace motivického aparátu z oblasti malířství (Fajt 2006). V katalogu z roku 1976 byla soška interpretována jako „*Andachtsbild* vysokého církevního hodnostáře“ (Steinitz 1976).

Im Salzburger Ausstellungskatalog 1976 (Steinitz 1976) wird die Schöne Madonna zum ersten Mal präsentiert und beschrieben. Maria trägt das Christuskind am linken Arm über ihrem Spielbein, entsprechend dem Typus der Madonna in Thorn (Toruň, Dom St. Johannis; seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen), den bereits Wilhelm Pinder 1923 dem Typus der Madonna aus Krumau (Český Krumlov; Wien, Kunsthistorisches Museum) entgegengestellt hat. Aufgrund der Haltung des Kindes, des kindlich-höfischen Ausdrucks im Gesicht der Mutter und der Tendenz zum stofflichen Reichtum, wird die Figur 1976 als „salzburgisch“ bezeichnet.

Typisch für eine Salzburger Provenienz ist die effektive Verbindung formaler und ikonographischer Motive der verschiedensten Marientypen.

Die Komposition der Figur beruft sich hierbei auf die Gruppe um den Breslau-Feichtener Typus. Die zurückhaltend gestaltete Intimität zwischen Mutter und Sohn, die Hinwendung zum Betrachter und die betonte Präsentation des Kindes sind hingegen charakteristische Züge der Gruppe der Krumauer Madonna. Die Gestaltung der Rückseite der Figur nähert sich wiederum jener der hl. Katharina aus Iglau (Mähren um 1400). Die Haltung des Kindes lässt sich lt. Steinitz mit jener der folgenden Salzburger Madonnen vergleichen: Maria Säul, Unterauracher Madonna und die Madonna aus Judenburg. In der rechten Hand hielt Maria vermutlich einen Apfel, der auf Christus Schicksal als „Zweiter Adam“, dem Erlöser der Menschen von der Erbsünde hinwies. Im Gegensatz zur berühmten Typusvorlage aus Thorn spielen Mutter und Sohn nicht mit dem Apfel, könnten sich aber, beide den Apfel haltend, mit den Händen in der Mitte getroffen haben, wie es bei den Madonnen aus Breslau und Feichten heute noch zu sehen ist.

Obwohl der Mantel einen Großteil des Körpers zu verdecken versucht, wird darunter deutlich ein entwickelter S-Schwung sichtbar. Diese Oberbekleidung, vermutlich ursprünglich durch eine Spange zusammengehalten, wird geschürzt und über beide Arme geschlagen. Dieses Motiv wiederum bildet in der Mitte, unter dem Mantel hervorkommend eine reiche Pracht an Schüsselfalten, flankiert von Kaskadenläufen, woraus eine symmetrische Gesamtkomposition entsteht.

Das besondere Material des Birnbaumholzes und die geringe Größe der Madonna lassen ein Werkstattmodell vermuten. Solch hartes Holz wie Eiche, Nussbaum aber auch Birne wurde ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vielfach als Material für Werkstattmodelle und Entwürfe verwendet. In der Funktion „*plastischer Inkunabeln*“ vermittelten die Modelle zum Beispiel der monumentalen Bildhauerkunst motivische Neuerungen aus der Malerei (Fajt 2006). Im Katalog 1976 wird die Funktion als „*Andachtsbild eines hohen Geistlichen*“ gedeutet (Steinitz 1976).

MS

FRANTIŠKÁNSKÁ MADONA FRANZISKANER-MADONNA (SALCBURK/SALZBURG)

Salcburk, kolem 1400 / Salzburg, um 1400

Umělý kámen / Gussstein, 109 × 44 × 30 cm

Nízká koruna recentní doplňek (Manfred Koller),
dole zkráceny postranní závěsy draperie; zbytky
původní polychromie

/ Die niedrige Krone eine rezente Ergänzung (Manfred
Koller), unten die seitlichen Faltengehänge gekürzt; Reste
der ursprünglichen Fassung

Konzervováno / Restaurierung 1982–1983 (Giovanna
Zehetmaier)

Pochází z kláštera Nonnberg salcburských benediktinek
(Lothar Schultes) / Herkunft aus dem Kloster Nonnberg
der Salzburger Benediktinerinnen (Lothar Schultes)
Privátní kaple kláštera františkánů v Salcburku / Hauska-
pelle des Franziskanerklosters Salzburg

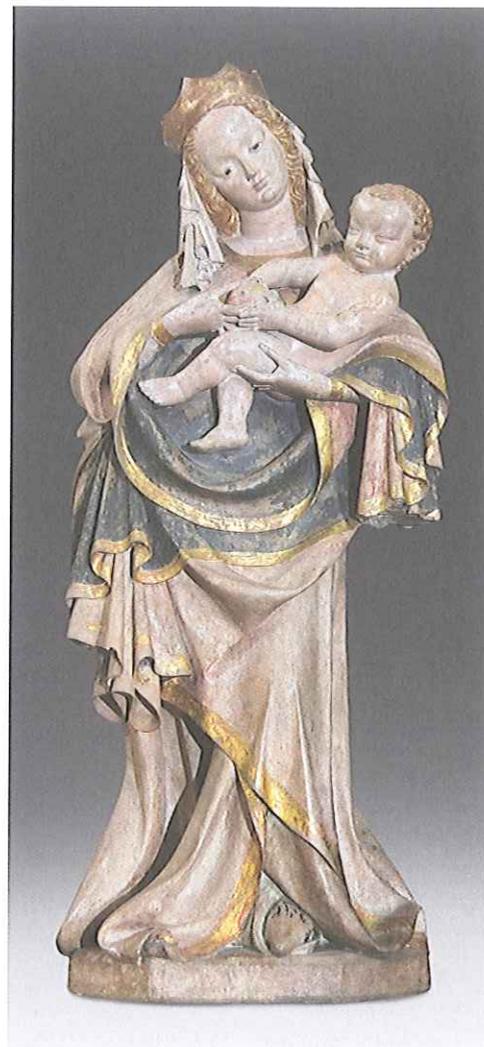
Literatura (výběr) / Literatur (Auswahl): Kieslinger 1923,
s./S. 37; Pinder 1924, s./S. 187 (1938, s./S. 105–106); Spring-
er 1935–1936, s./S. 138, 143, 195, kat. č. / Kat. Nr. 27;
Kutal 1957, s./S. 302; Kutal 1962, s./S. 98, 106–107, 151;
Neumann 1962; Großmann 1965, s./S. 76–77, kat. č. / Kat.
Nr. 22; Kutal 1965; Kutal 1966, s./S. 444–445; Großmann
1966, s./S. 92., kat. č. / Kat. Nr. 22; Clasen 1974, s./S. 132;
Steinitz 1976, s./S. 55, 61–62, kat. č. / Kat. Nr. 41; Steinitz
1978, s./S. 411–412; Koller 1990, s./S. 150; Gratz 1998, s./S.
86–88, kat. č. / Kat. Nr. 41; Schultes 2000, s./S. 347, 386,
kat. č. / Kat. Nr. 148.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Františkánská Madona je dnes z meziná-
rodního hlediska mezi početnou krásno-
slohouvou plastikou původem ze Salcburku
vůbec neznámější. Wilhelm Pinder (1924,
citován přetisk 1938, s. 105) ji hodnotil pře-
devším jako představitelku krásných Ma-
don alpských zemí, odlišnou od českých.
Niměně během doby se zjistilo (upozornil
na to sám Pinder, následně Springer 1935–
1936, Kutal 1962, Großmann 1965), že je
závislá – zejména – na Toruňské Madoně
(nezvěstná od 2. světové války) a Vratislav-
ské Madoně (Muzeum Narodowe, Warsza-
wa). Albert Kutal (1962) předpokládal, že
tyto dvě sochy mohl vytvořit Václav Parlář,
starší syn Petra Parláře. Návně se zao-
bíral představou, že po Václavově smrti se
Václavova dílna včetně modelů a náčrtů
mohla přestěhovat do Salcburku a zde
zhotovit Františkánskou Madonu. Dieter
Großmann (1965) přemýšlel, co se týče in-
dividuálního stylu, o komparaci s Madonou
šternberskou, kterou ovšem znal, jak sám
podotkl, pouze z fotografií.

Potřebný obrat v nazírání na význam
Františkánské Madony učinil Wolfgang
Steinitz (1976, 1978). Následoval názor
Wilhelma Pintera a upozornil na to, že vý-
znam této sochy spočívá v specifickém salc-
burském kontextu („Die Kunstlandschaft
Salzburg um 1400“). Elegantní dvorský styl
pražského centra neměl v Salcburku před-
poklady. Františkánská Madona převedla
české podněty do místních podmínek („die
Umsetzung des Typus der böhmischen Schö-
nen Madonnen in ein salzburgisches Idiom,
das sich hier in einer derben Schönheitlich-
keit zeigt“). Na rozdíl od špičkových soch
českého krásného slohu je hmotnější, širší
a plošší (zde je třeba si domyslet původně
větší délku postranních převisů drape-
rie). Výběr motivů a celkový projev Františ-
kánské Madony mělo formovat salcburské
„Kunstwollen“. Lze se domnívat, že porov-
nání se salcburskými Madonami na lvu
a pražskou Madonou z Altenmarktu názor
Wolfganga Steinitze potvrdí.

Die Franziskaner-Madonna ist heute von ei-
nem internationalen Gesichtspunkt aus un-
ter den zahlreichen Schönen Madonnen mit
Salzburger Herkunft die überhaupt bekann-
teste. Wilhelm Pinder (1924, zit. der Nach-
druck 1938, S. 105) schätzte sie vor allem
als Repräsentantin der von den böhmischen
abweichenden Schönen Madonnen der Al-
penländer. Nichtsdestotrotz wurde während
dieser Zeit festgestellt (Pinder hat selbst
darauf aufmerksam gemacht, nachfolgend
Springer 1935–1936, Kutal 1962, Großmann
1965), dass sie besonders von der Thorner
Madonna (seit dem 2. Weltkrieg verschol-
len) und der Breslauer Madonna (Muzeum
Narodowe, Warschau) abhängt. Albert Kutal
(1962) hat angenommen, dass Wenzel Parler,
der ältere Sohn von Peter Parler, diese zwei
Statuen geschaffen haben könnte. Daran an-
knüpfend befasste er sich mit der Idee, dass
nach dem Tode Wenzels seine Werkstatt ein-
schließlich der Modelle und Skizzen nach
Salzburg umgezogen sein könnte und hier
die Franziskaner-Madonna angefertigt habe.
Dieter Großmann (1965) dachte hinsicht-
lich des „Personalstils“ über einen Vergleich
mit der Sternberger Madonna nach, die er
freilich nur aus Fotografien kannte, wie er
selbst bemerkte. Die nötige Wende in der
Anschauung von der Bedeutung der Franzis-
kaner-Madonna leistete Wolfgang Steinitz
(1976, 1978). Er folgte der Meinung Wil-
helm Pinders und machte darauf aufmerk-
sam, dass die Bedeutung dieser Skulptur auf



72 Kat. č./Kat. Nr. 28

dem spezifischen Salzburger Kontext beru-
he („Die Kunstlandschaft Salzburg um 1400“).
Der elegante Hofstil des Prager Zentrums
habe in Salzburg keine Voraussetzungen ge-
habt. Die Franziskaner-Madonna überführe
böhmische Anregungen in örtliche Bedin-
gungen („die Umsetzung des Typus der böhmi-
schen Schönen Madonnen in ein salzburgisches
Idiom, das sich hier in einer derben Schönheits-
lichkeit zeigt“). Im Unterschied zu den Spit-
zenwerken der Statuen des böhmischen
schönen Stils ist sie massiger, breiter und
flächiger (hier muss bedacht werden, dass
die seitlichen Faltengehänge ursprünglich
länger waren). Das Salzburger „Kunstwollen“
soll die Auswahl der Motive und den gesam-
ten Ausdruck der Franziskaner-Madonna
geformt haben. Man kann vermuten, dass
der Vergleich mit den Salzburger Löwenma-
donnen und der Prager Madonna von Al-
tenmarkt die Ansicht von Wolfgang Steinitz
bestätigen wird.

KRÁSNÁ MADONA Z ALTENMARKTU SCHÖNE MADONNA VON ALTENMARKT

Čechy (Praha), 1393 jakožto *terminus ante quem*

/ Böhmen (Prag), 1939 als *terminus ante quem*

Jemnozrný vápenec (opuka) / Feiner (Pläner) Kalkstein, 88,5 × 35 × 30 cm, plnoplastické opracování / vollrunde Ausarbeitung

Do značné míry dochovaná původní polychromie, zbytky druhotného barevného zpracování ze 17. století; originální koruna chybí / ursprüngliche Polychromie weitgehend erhalten, Reste einer sekundären farblichen Überarbeitung aus dem 17. Jahrhundert; Originalkrone fehlt

První restaurování asi v roce 1605, poté co socha spadla a rozbila se na několik kusů, druhé restaurování proběhlo v letech 1977–1978 / erste Restaurierung ca. 1605, nachdem die Statue heruntergefallen war und in viele Einzelstücke zerbrach; zweite Restaurierung 1977–1978 (Legner 1978, s. / S. 408–409)

Altenmarkt v Pongau, farní kostel Panny Marie (od roku 1393) / Altenmarkt im Pongau, Pfarrkirche zu Unser Lieben Frau (seit 1393)

Literatura / Literatur: Pinder 1923, s./S. 148–172; Kieslinger 1932, s./S. 180–203; Springer 1935–1936, s./S. 53–58; Martin 1948, s./S. 50; Paatz 1956; Gugitz 1958; Großmann 1960, s./S. 103–114; Ebenstein 1962, s./S. 357; Becker 1965; Großmann 1965, s./S. 24–44, 67–68; Großmann 1965a, s./S. 58–64; Kutal 1966; Großmann 1966, s./S. 77, 86–87, 109; Clasen 1974; Steinitz 1976, s./S. 59–60; Legner 1978, s./S. 408–409 (Restaurátorská zpráva / Restaurierungsbericht); Schmidt 1978, s./S. 61–92; Großmann 1979, s./S. 67–80; Großmann 1980, s./S. 191–197; Neuhardt 1983, s./S. 235–240; Koller 1990, s./S. 135–161; Schmidt 1992, Kronbichler 1998, s./S. 84–86; Söding 2001; Fajt 2006, s./S. 447–448, kat. č. / Kat. Nr. 145.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Dostane-li se člověku výsady vidět Krásnou Madonu z Altenmarktu na vlastní oči, ocitne se nejen tvář v tvář nanejvýš mistrnému sochařskému dílu, ale ucítí i strasti, naději, dík a prosby tisíců lidí, jimž podávalo toto mariánské zobrazení pomocnou ruku ve všech těžkých životních situacích. Pevně zakotvena v křesťanském kultu lákala do Altenmarktu obrovské davy poutníků.

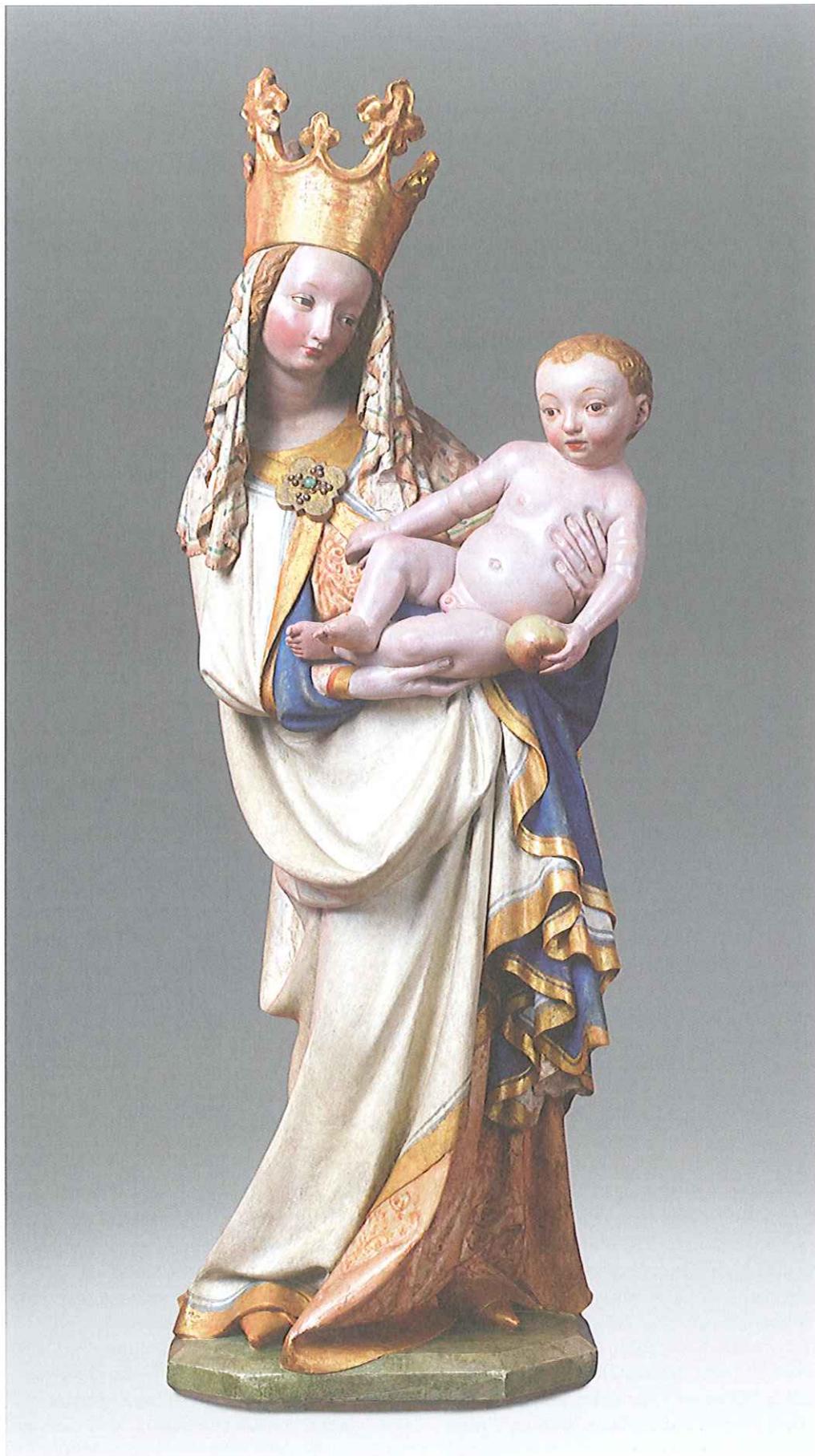
Socha působí na pozorovatele neuvěřitelně živým dojmem, což je dáno správným anatomickým podáním těla a zdůrazněnou tělesností podtrženou asymetrickým zřasením draperie. Zvláštním detailem v onom pokusu vyjádřit tělesnou realitu je zaboření matčiných rukou do tělíčka dítěte. V popředí zobrazení však nestojí Matka Boží jakožto

prostřednice mezi prosebníkem a Bohem Otcem, nýbrž malý Ježíšek, označený jablkem v jeho levé ruce za „Nového Adama“, jenž se jme z lidstva prvotní hřích. Zdá se, jako by dítě podávalo plod neviditelnému pozorovateli nacházejícímu se přímo pod ním, jako by chtělo ukázat, že spasí lidské pokolení od jeho utrpení. Socha působí dojmem, že se zastavila při chůzi, což způsobilo esovité prohnutí Panny Marie. Prohnutí těla matky však nabízí optimální pozadí pro prezentaci dítěte, jež svírá v ruku. Tu ještě umocňuje nadpřirozená velikost dítěte a dvoubarevnost vrchního oděvu Panny Marie. Plášť je na líci bílý, Ježíšek však spočívá na rubu, na nějž byla nanese-na barva modrá.

Byl to Wilhelm Pinder, kdo ve svém článku „Zum Problem der Schönen Madonnen“ (Pinder 1923) uspořádal četné skulptury tohoto typu v jednu do sebe uzavřenou skupinu a uvedl ji do sféry zájmu dějin umění. Tak se i „Krásná Madona z Altenmarktu“ dostala od třicátých let 20. století do zorného pole tohoto akademického vědního oboru. Franz Kieslinger (Kieslinger 1932, obr. 39, tab. VII, s. 195) ji zařadil do svého katalogu a datoval do dvacátých let 15. století. L. A. Springer lokalizoval o několik let později místo jejího vzniku do Čech a upozornil na její stylovou souvztažnost s Krumlovskou Madonou (Springer, 1935–1936, s. 53). Franz Martin (Martin 1948, s. 50) poprvé spojil tuto Madonu s nalezeným odpustkovým listem arcibiskupa Ubaldina da Torres z roku 1393, což je rok, který se od této chvíle bere jako *terminus ante quem* pro vznik této krásné Madony (14. srpen 1393: Odpustková listina pro Altenmarkt „s. *Mariae coram imagine sua*“ za modlitbu před mariánským obrazem, vyhotovená arcibiskupem Ubaldinem da Torres, papežským nunciem na místě pražského arcibiskupa). Dvě výstavy – *Salzburgs bildende Kunst* (Salzburk 1938) a *Europäische Kunst um 1400* (Vídeň 1962), kde byla Madona ukázána mimo původní místo svého určení, zapříčinily, že se socha vepsala do kulturní paměti široké veřejnosti. Zájem odborné veřejnosti o Madonu z Altenmarktu se od této doby soustředí na tři základní aspekty. Za prvé se řeší otázky technického zpracování a stylového zařazení, přičemž bádání obvykle zajímá lokalizace vzniku skulptury, jakož i její vztah k ostatním sochařským dílům té doby. V souvislosti s touto problematikou byly objasněny i umělecké vztahy mezi kulturními regiony Salzburk a Praha. Za druhé bylo probádáno ikonografické pozadí Madony z Altenmarktu a objasněny její vztahy k mystickým proudům 14. století. Z toho za třetí vyplynula

otázka ohledně funkce Madony z Altenmarktu a jejího původu jakožto „krásné Marie“ v lyrické mystice. V rámci dalších výstav, mimo jiné v Salzburku v letech 1965 a 1976, v Kolíně nad Rýnem v roce 1978, v Praze a Vídní v roce 1990 a opět v Salzburku v roce 1998, se bádání dostalo nových impulsů, které hnaly naše poznání vpřed.

Jestliže Wilhelm Pinder (1923) a Walter Paatz (1956) ještě počítali s velmi omezenou škálou různých typů krásných Madon, pracoval Dieter Großmann roku 1965 (Großmann 1965, s. 34–36) již s dvanácti až patnácti stylovými typy. Podle něj vznikly Madony z Altenmarktu, Toruně a Großmainu definitivně ve stejné době, na konci 14. století. Albert Kutal (Kutal 1966) utužil tezi, že české malířství bylo určující pro vznik raného stylu „krásných Madon“, k nimž patří i Madona z Altenmarktu. Kontrastní modelace kombinující přechody světla a stínu a dvorské ženské postavy na obrazech byly dle Kutala přímým předobrazem pro sochařská díla. Z toho usuzoval na českou provenienci Altenmarktské Madony. V témže roce se podařilo Dieteru Großmannovi a Franzi Kieslingerovi (Großmann 1966, s. 86 a 109; Großmann 1979, s. 75) prostřednictvím analýzy nábrusů stanovit technické komponenty Madony z Altenmarktu: Nejedná se o litý kámen, jak udával L. A. Springer v roce 1935 (Springer 1935–1936, s. 21), nýbrž o práci z přírodního kamene, který se v této formě nachází mimo jiné i v Praze („*Kalkschlammgestein vom Typus Plänerkalk*“ / „jemnozrný vápenec typu opuka“). Tím byla potvrzena teze o pražském původu sochy, jež se do té doby zakládala jen na stylistických a historických argumentech (odpustková listina). Wolfgang Steinitz (Steinitz 1976, kat. č. 39, obr. 44, s. 59) zhodnotil tyto nové poznatky při vědeckém zpracování publikací u příležitosti salcburské výstavy v roce 1976. Podle něj poukazuje stylistická analýza, stejně jako materiálové a historické aspekty, na vytvoření skulptury v Praze v době kolem roku 1390. V této době byl farářem v Altenmarktu Reicher von Ettlingen, jenž působil od roku 1384 jako hofmistr salcburského arcibiskupa Pilgrima von Puchheim. Je pravděpodobné, že se Reicher účastnil arcibiskupových cest do Prahy v letech 1387, 1389 a 1393. V rámci nich mohl pro svůj kostel v Altenmarktu získat tuto Madonu spolu s již zmiňovaným odpustkovým listem. Gerhard Schmidt (Schmidt 1978, s. 61–92) poukázal na nezvykle sochařský motiv postavy a na zcela nahé dítě držené šikmo před Mariiným tělem, jež bylo převzato od mistrů pozděně



parléřovských Madon. Motivy nahoty a diagonály doplňuje zanořování se matčiných rukou do těla dítěte. Ježíškovo držení těla pak dle Schmidta neukazuje na inspiraci českými vzory, nýbrž i na Madony na lvu vznikající asi ve stejné době ve Slezsku. Madona z Altenmarktu bývá literaturou obvykle srovnávána s Krásnou Madonou z Plzně (před rokem 1384) a světeckými postavami z Třeboňského oltáře (1380), jež se jí mají bezprostředně podobat svým kompozičním principem plným protikladů a jeho harmonizací. Tato díla tvoří spodní hranici k roku 1393 jako termínu *ante quem* pro vznik altenmarktské mariánské sochy. Vedle toho je třeba zmínit také sochu sv. Kateřiny z vídeňské soukromé sbírky R. Leopolda. Ta byla prezentována roku 2011 na výstavě *Rudolf Leopold – Gotiksammlung* v Muzeu hornictví a gotiky v Leogangu. Ulrich Söding srovnával tuto sochu v roce 2001 s Madonou z Altenmarktu.

Söding upozornil na dva nanejvýš si podobné motivy obou soch. Prvním je onen motiv postoje a zřetelného vybočení horní poloviny těla, která se tak spolu s Ježíškem jako nejdůležitější součástí sochy dostává do popředí. Obě sochy jsou plnoplasticky opracované, jejich objem je definován pomocí mohutného mísovitého záhybu, přičemž Madona z Altenmarktu přesvědčí svou větší plasticitou. Neopomeňme druhý, plošší miskovitý záhyb, který pozoruhodně systematizuje členění draperie. Odlišné rozdělení proporcí, jež je zřetelné teprve ze tříčtvrtěčného pohledu, může dle Södinga naznačovat, že sv. Kateřina byla vytvořena dříve než Madona z Altenmarktu. Skrze přímý typologický vztah sv. Kateřiny s ženskými postavami na Třeboňském oltáři a tak vzniklé třetí dimenzi lze na dílo dle Södinga nahlížet jako na předstupeň Madony z Altenmarktu, z níž se následně vyvinul typ Madony plzeňské s dvěma kaskádovitými závěsy.

Ikonografické analýzy poukazují na promyšlený umělecký výkon, řekli bychom obrazový překlad básní opěvujících „krásnou Marii“. Takové motivy lze např. najít v textech autora zvaného Mönch von Salzburg / Mnich salcburský, který působil na dvoře salcburského arcibiskupa Pilgrima II. von Puchheim (1365–1396). Johannes Neuhardt (Neuhardt 1983, s. 235–240) a Johann Kronbichler (Kronbichler 1998, s. 84) poukazují na „*devotio moderna*“, duchovní hnutí 14. století, jež se vyznačuje zvýšeným mystickým uctíváním Panny Marie a jež věnovalo jejímu vnějšímu vzezření i jeho symbolice nejvyšší pozornost.

Hat man das Privileg die Schöne Madonna von Altenmarkt zu sehen, darf man behaupten, nicht nur einer äußerst meisterhaften Bildhauerarbeit gegenüber zu stehen, sondern auch die Sorgen, Hoffnungen, den Dank und die Gebete von Tausenden von Menschen zu spüren, für welche diese Darstellung der Mutter Maria in allen schwierigen Lebenslagen Hilfe zu bieten schien. Dem Wunsch der Gläubigen dienend, brachte sie dadurch große Pilgerscharen nach Altenmarkt.

Es ist ihre anatomisch korrekte, durch den asymmetrisch verlaufenden Faltenduktus betonte Körperlichkeit, welche sie ihrem Betrachter gegenüber unglaublich menschlich auftreten lässt. Ein ganz besonderes Merkmal des Versuches einer Vision von körperlicher Realität ist das Einsinken der mütterlichen Hände in den Körper des Kindes. Aber nicht die Muttergottes als Mittlerin zwischen Betendem und dem Gottvater steht hier im Vordergrund, sondern das Christuskind als „Neuer Adam“, der Erlöser aus der Erbsünde, gekennzeichnet durch einen Apfel in seiner linken Hand. Es scheint, als würde das Kind einem unsichtbaren, unter ihm befindlichen Betrachter die Frucht reichen, als wolle es veranschaulichen, dass es die Menschen von ihrem Leid erlösen wird. Durch die aus einer Schreitbewegung angehaltene Positionierung der Figur wird ein S-Schwung erzeugt, welcher eine optimale Präsentationsfläche für das Christuskind auf den Armen der Maria bietet. Die Zweifarbigkeit des Mantels, welcher außen in Weiß und innen, Christus umspielend, in Blau gehalten wurde und die übernatürliche Größe des Kindes, verstärken die Darbietung des Erlösers.

Wilhelm Pinder war es, der mit seinem Aufsatz „Zum Problem der Schönen Madonnen“ (Pinder 1923) zahlreiche Skulpturen als eine in sich geschlossenen Gruppe in das Bearbeitungsgebiet der Kunstwissenschaft einführte. So rückte ab den 1930er Jahren auch die „Schöne Madonna von Altenmarkt“ in das Blickfeld des akademischen Fachkreises. Franz Kieslinger (Kieslinger 1932, Abb. 39, Tafel VII, S. 195) nahm sie in seinen Katalog auf und datierte sie in die 1420er Jahre. L. A. Springer verortete sie daraufhin nach Böhmen und setzte sie stilistisch mit der Krumauer Madonna in Verbindung (Springer, 1935–1936, S. 53). Franz Martin (Martin 1948) brachte die Madonna erstmals mit einer aufgefundenen Ablassurkunde aus dem Jahr 1393 vom Erzbischof Ubaldinus da Torres in Verbindung, wodurch bis heute der *terminus ante quem* für die Entstehung der

Schönen Madonna abgeleitet wird (14. August 1393: Ablassbrief für Altenmarkt „s. *Mariae coram imagine sua*“, für das Beten vor dem Bild Mariens, gefertigt von Erzbischof Ubaldinus da Torres, päpstlicher Nuntius am Sitz des Prager Erzbischofs). Spätestens mit den beiden Ausstellungen *Salzburgs bildende Kunst* (Salzburg 1938) sowie *Europäische Kunst um 1400* (Wien 1962), wo die Madonna außerhalb ihrer ursprünglichen Bestimmungstätte ausgestellt war, fand diese dann Eingang in das kulturelle Gedächtnis einer breiten Öffentlichkeit. Das wissenschaftliche Interesse an der Altenmarkter Madonna gruppierte sich seitdem um drei wesentliche Aspekte. Erstens handelt es sich um technisch-stilistische Fragen, welche die Lokalisierung der Skulptur behandeln, sowie ihr Verhältnis zu den weiteren Skulpturen aus dieser Zeit. Im Zuge dessen wurden auch die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen den Kulturlandschaften Salzburg – Prag durchleuchtet. Zweitens wurde der ikonographische Hintergrund erforscht und in Bezug gesetzt mit der mystischen Glaubenshaltung im 14. Jahrhundert. Daraus ergab sich drittens die Frage nach der Funktion der Altenmarkter Madonna in ihrem Ursprung als „Schöne Maria“ in der lyrischen Mystik. Im Zuge der darauf folgenden Ausstellungen u.a. in Salzburg 1965 und 1976, Köln 1978, Prag / Wien 1990, Salzburg 1998 wurde die Forschung vorangetrieben.

Waren es bei Wilhelm Pinder (1923) und Walter Paatz (1956) noch eine sehr geringe Anzahl verschiedener Typen der Schönen Madonnen, zählte Dieter Großmann 1965 (Großmann 1965, S. 34–36) bereits zwölf bis fünfzehn Stiltypen auf. Für ihn waren die Madonnen aus Altenmarkt, Thorn und Großmain definitiv gleichzeitig, am Ende des 14. Jahrhunderts entstanden. Albert Kutal (Kutal 1966) bekräftigte die Vorbildfunktion der böhmischen Malerei für die Ausbildung des frühen Stils der „Schönen Madonnen“, wozu er auch die Altenmarkter Madonna zählte. Nach Kutal sind die Hell-Dunkel-Modellierung der Oberfläche und die höfischen Frauenstatuen in den Bildern direkte Vorbilder für die Plastik. Daraus folgerte er eine böhmische Provenienz der Figur. Im selben Jahr gelang es Dieter Großmann und Franz Kieslinger (Großmann 1966, S. 86 u. 109; Großmann 1979, S. 75) mittels einer Dünnschliffuntersuchung die technischen Komponenten der Altenmarkter Madonna festzusetzen: Es handelt sich nicht um einen Steinguss wie es L. A. Springer 1935 (Springer 1935–1936, S. 21)

angegeben hat, sondern um eine Bildhauerarbeit aus Naturstein, welcher in dieser Form u.a. in Prag vorkommt („*Kalkschlammgestein vom Typus Plänerkalk*“). Damit wird die These der Prager Herkunft bekräftigt, welche zuvor nur stilistisch und historisch (Ablassbrief) erklärt werden konnte. Wolfgang Steinitz (Steinitz 1976, Kat. Nr. 39, Abb. 44, S. 59) nahm diese neuen Erkenntnisse in die wissenschaftlichen Forschungen um die Salzburger Ausstellung 1976 auf. Für ihn wiesen die stilistische Beurteilung, die Materialuntersuchung und die Geschichte der Skulptur ebenfalls auf eine Entstehung um 1390 in Prag hin. Zu dieser Zeit war Reicher von Ettligen Pfarrer in Altenmarkt und seit 1384 Hofmeister des Salzburger Erzbischofs Pilgrim von Puchheim. Damit nahm er wahrscheinlich an den Fahrten des Erzbischofs nach Prag in den Jahren 1387, 1389 und 1393 teil. Im Zuge dessen könnte er diese Madonna mit dem oben genannten Ablassbrief für seine Kirche in Altenmarkt erworben haben. Gerhard Schmidt (Schmidt 1978, S. 61–92) wies auf das außergewöhnlich statuarische Motiv der Figur und das schräg vor dem Körper gehaltene Kind hin, welches von den Meistern der spätgotischen Madonnen übernommen und gänzlich nackt dargestellt wurde. Ergänzt wird dies durch das Einsinken der mütterlichen Hände in den Körper des Kindes. Durch die Haltung des Christuskindes sah er die Vorbilder nicht in Böhmen, sondern in den etwa zur gleichen Zeit in Schlesien entstandenen Löwenmadonnen. Auf das kontrastreiche Kompositionsprinzip und dessen Harmonisierung bezogen, wurden in der Literatur meist die Schöne Madonna aus Pilsen (vor 1384) und die Heiligenfiguren aus dem Wittingauer Altar (1380) als unmittelbare Vergleichswerke herangezogen. Diese bilden zum *terminus ante quem* 1393 eine Untergrenze für die Entstehung der Altenmarkter Figur. Daneben sei hier eine heilige Katharina aus der Wiener Privatsammlung Leopold erwähnt. Sie wurde 2011 in der Sonderausstellung *Rudolf Leopold – Gotiksammlung*, im Bergbau- und Gotikmuseum Leogang präsentiert. Ulrich Söding verglich diese Figur 2001 mit der Madonna von Altenmarkt.

Söding hob zwei augenmerklich ähnliche Motive der beiden Skulpturen hervor. Jenes des Standes und des deutlichen Ausschwingens vom Oberkörper, der mit dem Christuskind als Mittelpunkt in den Vordergrund gerückt wird. Vollrund ausgearbeitet, werden beide mit Hilfe der großen Schüsselfalte in ihrem Volumen definiert, wobei die der Altenmarkter eine größere, raumbildende

Kraft hervorbringt. Hinzu kommt eine zweite, flachere Schüsselfalte, womit eine bemerkenswerte Systematisierung stattfindet. Die unterschiedliche Proportionierung, welche erst in der Schrägansicht sichtbar wird, soll laut Söding eine frühere Entstehung der Heiligen Katharina gegenüber der Altenmarkter Madonna erkennbar machen. Durch den direkten typologischen Zusammenhang der hl. Katharina mit den Frauenfiguren des Wittingauer Altars und der somit entstandenen dritten Dimension, kann sie laut Söding als Vorstufe der Altenmarkter Madonna angesehen werden, aus der sich wiederum die Pilsener Madonna mit Doppelkaskadenläufen entwickelt hat.

Die ikonographischen Analysen der Figur weisen auf eine durchdachte künstlerische Übersetzungsleistung einer verbildlichten Lyrik über die „Schöne Maria“ hin. Diese sind zum Beispiel in den Gedichten des Mönchs von Salzburg vorzufinden, welcher am Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (1365–1396) wirkte. Johannes Neuhardt (Neuhardt 1983, S. 235–240) und Johann Kronbichler (Kronbichler 1998, S. 84) wiesen auf die im 14. Jahrhundert verstärkt spürbare mystische Marienverehrung der „*devotio moderna*“ hin, welche dem Äußeren der Maria und dessen Symbolik größte Aufmerksamkeit widmete.

MS

30

TRÜNNÍ PEČEŤ SALCBURSKÉHO ARCIBISKUPA PILGRIMA II. Z PUCHHEIMU THRONSIEGEL DES SALZBURGER ERZBISCHOFES PILGRIM II. VON PUCHHEIM

Neznámý autor, jižní Francie (?), 1365 / Unbekannter

Künstler, Südfrankreich (?), 1365

Kulatá pečeť, červený vosk / Rundes Siegel, Rotes Wachs,
průměr / Durchmesser 8 cm

Opis / Umschrift: PILGRIMVS DEI GR(ATI)A SANCTE SALC-
ZBURGEN(SIS) ECCL(ESI)E ARCHIEP(ISCOPV)S AP(OSTO)
LICE SEDIS LEGATVS

Archiv der Benediktinerabtei St. Peter, Salzburg

Literatura (výběr) / Literatur (Auswahl): Koch 1962; Stei-
nitz 1978, s./S. 47; Fritz 1982, s./S. 235, kat. č./ Kat. Nr. 351;
Wagner 1998; Wagner 2000.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Jak známo, Pilgrim II. z Puchheimu studoval, než se stal arcibiskupem salcburským (1365–1396), v Avignonu. Jeho trünní pečeť

je mistrovským dílem svého druhu. Stylově pokročilejším provedením a složitější kompozicí převyšuje soudobou pečeť pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic (druhý typ arcibiskupské pečeti užívané v roce 1364, vyobr. např. Hledíková 2010a, s. 254, obr. 8). Už se zcela oprostila od vertikality a vyschlých tvarů poklasické gotiky druhé čtvrtiny 14. století. Trojdílná kompozice obrazu vyplňuje celou plochu okrouhlé pečeti. Pilgrim II. s portrétně zvládnutým obličejem, v pontifikálním ornátu s palliem na hrudi, sedí pod architektonickým baldachýnem na faldistoriu. Gestem pravé ruky označuje své výsostné postavení, v levé drží biskupskou berlu. Po stranách nesou andělé, rovněž pod baldachýny, jeho biskupské a osobní znaky.

Vzhledem k tematickému zaměření výstavy je třeba vyzvednout neobvyklé zvětšení lvích hlav na opěradlech faldistoria, jinak zakrytého draperií. Pilgrim II. téměř jako by seděl na tělech dvou lvů. Hlavy lvů na faldistoriu zmíněné pečeti Arnošta z Pardubic, mezi pečetěmi pražských arcibiskupů neobvyklý detail (Hledíková 2010a), jsou podstatně menší.

Pečetidlo Pilgrimovy pečeti vzniklo v jižní Francii (Steinitz 1978), méně pravděpodobně se pokládá za práci anonymního zlatníka ovlivněného stylem tzv. vídeňské knížecí dílny („*Herzogswerkstatt*“), činného v Salcburku (Wagner 2000).

Pilgrim II. von Puchheim hat bekanntermaßen, bevor er Erzbischof Salzburgs (1365–1396) wurde, in Avignon studiert. Sein Thronsigel ist ein Meisterwerk seiner Art. Mit seiner stilistisch fortgeschritteneren Ausführung und komplizierteren Komposition übertrifft es das gleichzeitige Siegel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz (zweiter Typus des erzbischöflichen Siegels, verwendet im Jahre 1364, abgeb. z.B. bei Hledíková 2010a, S. 254, Abb. 8). Es hat sich schon völlig vom Vertikalismus und den ausgezehrten Formen der nachklassischen Gotik des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts gelöst. Die dreiteilige Komposition des Bildes füllt die ganze Fläche des kreisrunden Siegels. Pilgrim II. sitzt im Pontifikalornat mit dem Pallium auf der Brust und mit einem porträthaft bewältigten Gesicht unter einem architektonischen Baldachin auf dem Faldistorium (Faltstuhl). Die rechte Hand hat er im Hoheitsgestus erhoben, in der linken hält er den Bischofsstab. Zu seinen Seiten, gleichfalls unter dem Baldachin, halten Engel sein bischöfliches und sein persönliches Wappen.

Hinsichtlich der thematischen Ausrichtung der Ausstellung ist es nötig, die sonst durch Draperie verdeckten, ungewöhnlich vergrößerten Löwenköpfe an den Seitenlehnen des Faldistoriums hervorzuheben. Es scheint, als ob Pilgrim II. beinahe auf zwei Löwenkörper



74 Kat. č./Kat. Nr. 30

sitzen würde. Die Löwenköpfe auf dem Faldistorium des erwähnten Siegels Ernsts von Pardubitz, ein ungewöhnliches Detail unter den Siegeln der Prager Erzbischöfe (Hledíková 2010a), sind wesentlich kleiner.

Der Siegelstempel von Pilgrims Siegel entstand in Südfrankreich (Steinitz 1978), weniger plausibel wird er auch für die Arbeit eines anonymen Goldschmieds gehalten, der durch den Stil der in Salzburg tätigen, sog. „Herzogswerkstatt“, beeinflusst wurde (Wagner 2000).

IH

31

MADONA NA LVU Z KOSTELA SV. MATĚJE VE VRATISLAVI LÖWENMADONNA AUS DER KIRCHE ST. MATTHIAS IN BRESLAU

Kolem roku 1360 / Um 1360

Lipové dřevo (?) / Lindenhholz (?), 118 × 33 × 10 cm, plná plastika / vollplastisch

Chybí koruna a žezlo se dvěma prsty levé ruky Marie, podstavec nový; stará polychromie / Es fehlen Krone und Szepter mit zwei Fingern der linken Hand Mariens, der Sockel ist neu; alte Fassung

Pochází z kostela sv. Matěje křížovníků s červenou hvězdou ve Vratislavi, doložena na rokokovém oltáři Panny Marie v jižním křídlu transeptu (Kaczmarek – Witkowski) / Herkunft aus der Kirche St. Matthias der Kreuzherren mit dem roten Stern in Breslau, nachweislich aus dem Rokoko-Altar der Jungfrau Maria im südlichen Querhaus (Kaczmarek – Witkowski)

Muzeum archidiecezjalne we Wrocławiu, inv. č. / Inv. Nr. 36

Literatura / Literatur: Clasen 1939, I, s./S. 99–100, 115; Bachmann 1943, s./S. 62–63; Kutal 1962, s./S. 35–36, s./S. 129, pozn. / Anm. 114, 115; Białłowiz-Krygierowa 1968, s./S. 13, 21, 25, 29; Bloch 1970, s./S. 261; Białłowiz-Krygierowa 1978, s./S. 269, obr. / Abb. 15–18, vyobrazení ze čtyř stran / Abbildung mit Ansichten von vier Seiten, 270; Ziomecka 1990, s./S. 41–43, kat. č. / Kat. Nr. 28 (bibliografie / Bibliographie); Hilger 1991, s./S. 152; Kaczmarek – Witkowski 1997, s./S. 19–20; Homolka 1999, s./S. 55; Mudra 2004, s./S. 414–415; Hlobil 2006a; Kaczmarek 2007, s./S. 133, pozn. / Anm. 68; Mudra 2007, s./S. 59, pozn./Anm. 70; Mudra 2008, s./S. 790, 793, 795; Hlobil 2010, s./S. 393, 395. Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Madona (původně asi s korunou, jistě s žezlem, typ „Regina“) nese oblečeného Ježíška na pravém boku. Stojí, značně esovitě prohnutá, na hřbetě lva; pravou pevnou nohou na straně s Ježíškem zatěžuje teologicky korektně hlavu lva obdobně jako Madona z Klosterneuburgu (kat. č. 5) a sedm známých

salcburských Madon na lvu (kat. č. 13–19). Vlasy má pokryty rouškou a je zahalena do dlouhého pláště, vpředu vysoko přetaženého z pravého ramene pod levou paži. Ježíšek drží oběma rukama jablko („Druhého Adama“), na sobě má dlouhou košilku. Pohledem směřuje dopředu k věřícím.

Od prvního zveřejnění (Clasen 1939) platí za nejstarší slezsko-pruskou Madonu na lvu a je přímo nebo těsně spojována s činností dílny Mistra Apoštolů z kostela sv. Maří Magdalény ve Vratislavi. Vykazuje už typické znaky slezsko-pruských Madon na lvu: zvládnutí techniky nízkého iluzivního reliéfu, přechod k lidovým typům tváře Marie i Ježíška a postavení nohou o nestejně výšce, přičemž nezatížená noha je protažena dolů a těsně obepnuta draperií. Podle lva s vyklenutým hřbetem („brückerhaft schreitend wie in Salzburg“), odlišného od pokorně sedících nebo položených lvů všech dalších slezsko-pruských Madon na lvu („kauend und liegend dargestellt“) a pravostanného držení Ježíška Karl Heinz Clasen soudil, že autor této plastiky mohl přijít ze Salcburku. Nevylučoval ovšem ani opačný průběh událostí, totiž že vznik salcburské skupiny Madon na lvu umožnil vandr žáka vratislavského mistra na jih. Přehlédl, že zpodobnění lva u vratislavské a salcburských Madon na lvu se ve skutečnosti kromě základní shody, pozvednutí na všech čtyřech, značně liší. Lev žádně ze salcburských Madon nemá do oblouku vysoko nahrbený „kočičí hřbet“ a k zemi pokleslou hlavu.

Současně je třeba korigovat výklad, že ve Vratislavi jde o „zlého lva“ (Hlobil 2006a, Hlobil 2010). Zdejší lev nemá rozevřenou tlamu a necení zuby jako příšera pod nohama Klosterneuburské Madony (kat. č. 5). Připomíná nesčetná gotická vyobrazení lvice oživující řevem po třech dnech svá mrtvá mláďata, obvykle také s „kočičím“ hřbetem a k potomkům dole nasměrovanou hlavou (viz např. vyobrazení lvice s mláďaty ve vnějším triforiu pražské katedrály sv. Víta, Opitz 1935, s. 57, Opitz 1936, s. 65). Lze vyslovit hypotézu, že nejen salcburské Madony na lvu symbolikou „naslouchání Ježíška“, ale také vratislavská Madona charakteristickým zobrazením lva připomínala zmrtvýchvstání Krista (Mudra 2007).

Albert Kutal (1962) předpokládal, že tvůrce Madony na lvu z vratislavského kostela sv. Matěje pocházel z českých zemí, kde převládají v druhé čtvrtině 14. století pravostanné Madony. Styl vratislavské Madony odvozoval od plastik typu Madony z kostela



75 Kat. č./Kat. Nr. 31

sv. Jakuba v Jihlavě. Objev Klosterneuburské Madony na lvu tento závěr podpořil. Tato plastika, spojitelná s pozdní tvorbou Mistra Michelské Madony, ukazuje iluzivně zvládnutý reliéf, na prackách zvednutého lva, výrazné esovité prohnutí Mariiny postavy, otevřený obrys pláště i výrazně lineární záhybový systém draperie už před polovinou 14. století. Motiv předsunuté a protažené volné nohy, typický pro slezsko-pruský styl Madon na lvu, současně inspirovaly vídeňské monumentální

skulptury (sv. Kateřina, kostel sv. Michala, kolem 1350–1355, Blanka z Valois z jižní věže dómu sv. Štěpána, kolem 1359–1365, Historisches Museum der Stadt Wien).

Die Madonna (ursprünglich wohl mit Krone, sicherlich mit Szepter, Typus „Regina“) trägt das bekleidete Jesuskind auf der rechten Seite. Sie steht, beträchtlich S-förmig geschwungen, auf dem Löwenrücken; das rechte Standbein auf der Seite des Jesuskindes belastet theologisch korrekt das Löwenhaupt wie die Madonna von Klosterneuburg (Kat. Nr. 5) und die sieben bekannten Salzburger Löwenmadonnen (Kat. Nr. 13–19). Das Haar wird von einem Schleier bedeckt und sie ist in einen langen, vorne hoch von der rechten Schulter unter den linken Arm herüber gezogenen Mantel gehüllt. Das Kind trägt ein langes Hemdchen und hält mit beiden Händen den Apfel („Zweiter Adam“). Den Blick richtet es nach vorne, dem Gläubigen zu.

Seit der ersten Veröffentlichung (Clasen 1939) gilt sie als älteste schlesisch-preussische Löwenmadonna und ist direkt oder eng mit der Tätigkeit der Werkstatt des Meisters

der Apostel aus St. Maria Magdalena in Breslau verbunden. Sie zeigt schon die typischen Merkmale der schlesisch-preussischen Löwenmadonnen: Beherrschung der Technik des flachen illusionistischen Reliefs, den Übergang zum volkstümlichen Gesichtstypus der Maria und des Jesuskindes und die Stellung der Füße auf ungleicher Höhe, wobei das unbelastete Bein nach unten durchgestreckt und von der Gewandung eng umspannt wird. Aufgrund des Löwen mit dem von den demütig sitzenden oder liegenden Löwen aller weiteren schlesisch-preussischen Löwenmadonnen („*kauernd und liegend dargestellt*“) abweichenden, gewölbten Rücken („*brückenhaft schreitend wie in Salzburg*“) und des rechtsseitig gehaltenen Jesuskindes urteilte Karl Heinz Clasen, dass der Schöpfer dieser Plastik aus Salzburg gekommen sein könnte. Er schloss freilich auch nicht einen entgegengesetzten Verlauf der Ereignisse aus, nämlich dass die Wanderung eines Schülers des Breslauer Meisters nach Süden die Entstehung der Salzburger Gruppe der Löwenmadonnen ermöglicht hat. Er überblickte, dass sich die Darstellungen

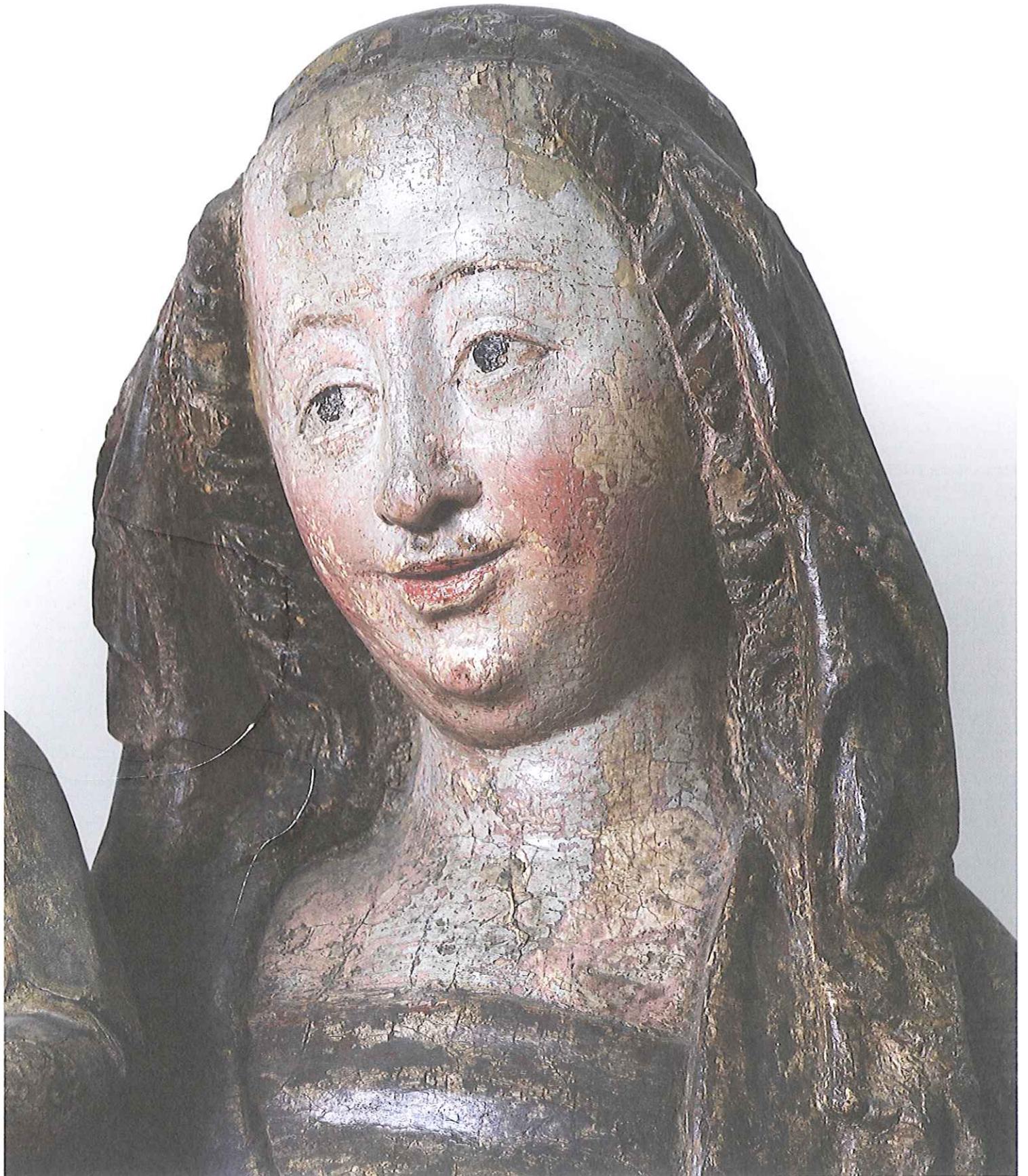
des Löwen bei den Breslauer und Salzburger Löwenmadonnen in Wirklichkeit – ausgenommen der grundlegenden Übereinstimmung, sich auf allen Vieren zu erheben – beträchtlich unterscheiden. Kein Löwe der Salzburger Madonnen hat einen zu einem Bogen hochgewölbten „Katzenbuckel“ und ein zur Erde gesenktes Haupt.

Gleichzeitig ist es nötig, die Deutung zu korrigieren, dass es sich um einen „bösen Löwen“ handelt (Hlobil 2006a, Hlobil 2010). Der hiesige Löwe hat keinen geöffneten Rachen und fletscht nicht die Zähne wie das Ungeheuer unter den Füßen der Klosterneuburger Madonna (Kat. Nr. 5). Er erinnert an zahllose gotische Darstellungen der durch Gebrüll ihre toten Jungen nach drei Tagen erweckenden Löwin, die üblicherweise auch mit „Katzenbuckel“ und mit zum Nachwuchs herunter gerichteter Haupt wiedergegeben wird (siehe z.B. die Darstellung der Löwin mit Jungen am Außentriforium des Prager Veitsdoms, Opitz 1935, S. 57, Opitz 1936, S. 65). Es lässt sich die Hypothese aussprechen, dass nicht nur die Salzburger Madonnen mit der Symbolik des Motivs des „lauschenden Jesuskindes“, sondern auch die Breslauer Madonnen mit der charakteristischen Wiedergabe des Löwen an die Auferstehung Christi erinnerten (Mudra 2007).

Albert Kotal (1962) hatte angenommen, dass der Schöpfer der Löwenmadonna aus der Breslauer Kirche St. Matthias aus den böhmischen Ländern stamme, wo im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die rechtsseitigen Madonnen vorherrschten. Den Stil der Breslauer Madonna leitete er von Plastiken des Madonnentyps aus St. Jakob in Iglau ab. Die Entdeckung der Klosterneuburger Löwenmadonna unterstützte diese Schlussfolgerung. Diese, mit dem späten Schaffen des Meisters der Michler Madonna verbundene Plastik, zeigt schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ein illusionistisch gemeistertes Relief, einen auf den Pranken sich erhebenden Löwen, eine ausgeprägt S-förmig geschwungene Mariengestalt, einen offenen Umriss des Mantels und ein markant lineares Faltensystem der Gewandung. Das Motiv des vorgeschobenen und ausgestreckten Spielbeins, typisch für den schlesisch-preussischen Stil der Löwenmadonnen, wurde von der gleichzeitigen Wiener Monumentalskulptur inspiriert (hl. Katharina, Michaelerkirche, um 1350–1355, Blanche von Valois vom Südturm des Stephansdoms, um 1359–1365, Historisches Museum der Stadt Wien).

IH





77 Kat. č./Kat.Nr.31

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA (CHRZYPSCO WIELKIE/SEEBERG)

Velkopolsko (?), kolem 1370 / Großpolen (?), um 1370

Dřevo / Holz, 145 × 45 × 25 cm

Nová polychromie / Neue Fassung

Chrzypsko Wielkie, farní kostel sv. Vojtěcha (Velkopolsko)
/ Chrzypsko Wielkie / Seeberg, Pfarrkirche St. Adalbert
(Großpolen)

Literatura / Literatur: Chmarzyński 1936, s./S. 20, kat. č.
/Kat. Nr. 34; Białłowicz-Krygierowa 1968, s./S. 28–29; Sku-
biszewski 1978; Wetesko 1997; Homolka, 1999, s./S. 55, 70;
Mudra 2008, s./S. 790–791.

Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt
in Olmütz und Leogang

Stojící Madona z Chrzypska Wielkiego je znázorněna bez koruny a žezla, prostovlasá, na hlavě pouze s obroučkou či stužkou („Beata“). Plášť má nahoře sepnutý páskou. Po pravém boku drží oblečeného Ježíška (*Madona Dexiokratusa*). Podává mu jablko („Druhá Eva“), ten na něj pokládá pravou rukou a levicí se opírá o matčinu hrud. Pravou nohou zatíženou Ježíškem šlape Madona na hlavu dřepícího lva, levou nohu má napnutou, značně protaženou, obepnutou paralelními záhyby draperie (jeden z hlavních znaků formálního aparátu slezsko-pruských Madon na lvu).

Zofia Białłowicz-Krygierowa (1968) považovala Madonu z Chrzypska, která ve Velkopolsku působí jako solitér, za nahodilý import ze Slezska, interpretovala ji jako symetričtější verzi kontrastu Madony na lvu z vratlavského kostela sv. Matěje (kat. č. 31), typologickou obdobu Madon (bez lvů) ze Szymocina a Turówa (Hlobil 2006a, s. 42, obr. I.2.11/2). Piotr Skubiszewski (1978) naproti tomu přepokládal, že jde o práci následovníka vratlavských dílen Madon na lvu, činného ve Velkopolsku. Vyjmenoval odlišnosti od slezských Madon: uzavřenější silueta, monotónnější, ale zároveň plnější záhyby draperie, bezvýrazná tvář oprostěná od archaického úsměvu. Jaromír Homolka (1999) chápe Madony z farního kostela v Broumově (kat. č. 9), Králík, Szymocin a kostela sv. Matěje ve Vratlavě jako „repliky nebo varianty jedné základní kompozice“. Aleš Mudra (2008) psal o „typologické řadě“, počínaje vratlavskou Madonou na lvu a Madonou z Chrzypska.

Objev dosud neznámé české Madony v soukromé sbírce (kat. č. 33) podobně uklidněného výrazu vyvolává otázku, zda řezbář Madony z Chrzypska Wielkiego, která

je podstatně méně vertikální než Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratlavě a zároveň ne tak korpulentní jako jsou Madony z farního kostela v Broumově a Turówa, celkově značně klidnějšího výrazu, školením nepatřil k starší generaci (malopolského?) sochařství a nebyl pouze ovlivněn formálním přínosem slezsko-pruských Madon na lvu.

Die stehende Madonna aus Seeberg / Chrzypsko Wielkie wird ohne Krone und Szepter dargestellt, unverschleiert, auf dem Haupt nur ein Reif oder Band („Beata“). Der Mantel wird oben mit einem Band gehalten. Das bekleidete Jesuskind trägt sie auf der rechten Hüfte (*Dexiokratusa*). Sie gibt ihm einen Apfel („Zweite Eva“), dieser legt die rechte Hand auf ihn und stützt sich mit der linken auf die Brust der Mutter. Mit dem rechten, durch das Jesuskind belasteten Bein tritt die Madonna auf den Kopf eines sich duckenden Löwen, das linke Bein ist ausgestreckt und dabei beträchtlich gedehnt, umspannt von den Parallelfalten der Gewandung (eines der Hauptkennzeichen des Formenapparats der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen).

Zofia Białłowicz-Krygierowa (1968) hielt die Madonna von Seeberg, die in Großpolen wie ein Solitär erscheint, für einen zufälligen Import aus Schlesien, sie interpretierte sie als symmetrischere Version des Kontrasts der Löwenmadonna aus der Breslauer Kirche St. Matthias (Kat. Nr. 31), eine typologische Analogie der Madonnen (ohne Löwen) von Szymocin und Thauer / Turów (Hlobil 2006a, S. 42, Abb. I.2.11/2). Piotr Skubiszewski (1978) nahm dagegen an, dass es sich um eine Arbeit eines in Großpolen tätigen Nachfolgers der Breslauer Löwenmadonnen-Werkstätte handele. Er zählte die Unterschiede zu den schlesischen Löwenmadonnen auf: eine geschlossenere Silhouette, monotonere, aber zugleich vollere Gewandfalten sowie ein ausdrucksloses Gesicht ohne archaisches Lächeln. Jaromír Homolka (1999) versteht die Madonna aus der Pfarrkirche in Braunau (Kat. Nr. 9), von Grulich / Králíky, Szymocin und aus St. Matthias in Breslau als „Repliken oder Varianten einer Grundkomposition“. Aleš Mudra (2008) schrieb von einer „typologischen Ordnung“, beginnend mit der Breslauer Löwenmadonna und der Madonna von Seeberg.

Die Entdeckung einer bislang unbekanntem böhmischen Madonna in einer Privatsammlung (Kat. Nr. 33) mit einem ähnlich beruhigten Ausdruck rief die Frage hervor,



78 Kat. č. / Kat. Nr. 32

ob der Bildschnitzer der Madonna von Seeberg, die im Wesentlichen weniger vertikal als die Löwenmadonna aus St. Matthias in Breslau und zugleich nicht so korpulent wie die Madonnen aus der Pfarrkirche in Braunau und Thauer und insgesamt von einem beträchtlich ruhigeren Ausdruck ist, durch seine Schulung nicht zu einer älteren (kleinpolnischen?) Generation der Bildhauerei gehöre und nicht nur von einem formalen Beitrag der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen beeinflusst war.

MADONA MADONNA

(SOUKROMÝ MAJETEK / PRIVATBESITZ)

Praha, před 1350 / Prag, vor 1350

Lípa (?) / Lindenholz (?), 36,5 × 10,5 × 8 cm (bez podstavce / ohne Sockel), podstavec / Sockel 8,5 × 14 × 10,5 cm, Ježíšek připojen, vzadu plně, uprostřed ploché / Jesuskind angefügt, rückseitig nicht ausgehöhlt, in der Mitte flach
Chybí část dlaně pravé ruky Ježíška, na zádech víčko ostatkového hrůbku 5,5 × 4,5 cm; hlava Marie dodatečně upravena pro nasazení koruny, pravá ruka, žezlo a podstavec z 19. století, odstraněna původní podnož; stará polychromie

/ Es fehlt ein Teil des Handtellers der rechten Hand des Jesuskindes, auf dem Rücken ein Reliquienbehältnis mit Deckel, 5,5 × 4,5 cm; der Marienkopf zum Aufsetzen einer Kronen nachträglich zugerichtet, rechte Hand, Szepter und Sockel aus dem 19. Jahrhundert, ursprüngliche Plinthe entfernt, alte Fassung

Restaurováno / Restauriert 2003 (Markéta Pavlíková), sejmuty tři přemalby, CT zjištěn otvor s drobným předmětem (relikvií?) uvnitř hlavy Marie; drobné defekty vytmeleny a retušovány / Abnahme von drei Übermalungen, eine CT stellte eine Öffnung mit kleinen Objekten (Reliquien?) im Inneren des Marienkopfes fest; kleine Defekte gekittet und retuschiert

Zakoupeno v pražských starožitnostech / Erworben im Prager Antiquitätenhandel

Soukromý majetek / Privatbesitz

Nepublikováno / Unpubliziert.

Vystaveno v Leogangu / Ausgestellt in Leogang

Nově zjištěná stojící Madona (*Dexiokratusa*) s Ježíškem posazeným na pravé paži, jak je obvyklé v českých zemích v první polovině 14. století, má vlasovou rouškou bez koruny (typ „*Beata*“). Vysoko posazeného oblečeného a poměrně velkého Ježíška nese lehce, v bocích málo vychýlená, nad pevnou nohou. Plášť má diagonálně přetažený přes hrud z pravého ramene pod zvednutou, k tělu přitisknutou levou paží, tedy méně obvykle směrem od Ježíška (ve Slezsku výjimečně, viz kat. č. 31). Ukončen je na úrovni kolen zástěrovým motivem, orámovaným vlevo kaskádou pláště pod Ježíškem, vpravo jeho cípem spuštěným hluboko pod koleno. Záhyby draperie jsou plné, s převahou plynule vedených křivek. Jedna z nejstarších plastik s ostatkovým hrůbkem v českých zemích, co se týká umístění na zadní straně sochy asi vůbec první. Soudě podle malých rozměrů a částečně zarovnané zadní strany původně stála jako uctívaná devocionálie ve skříni malého oltáře nebo v tabernáklu.

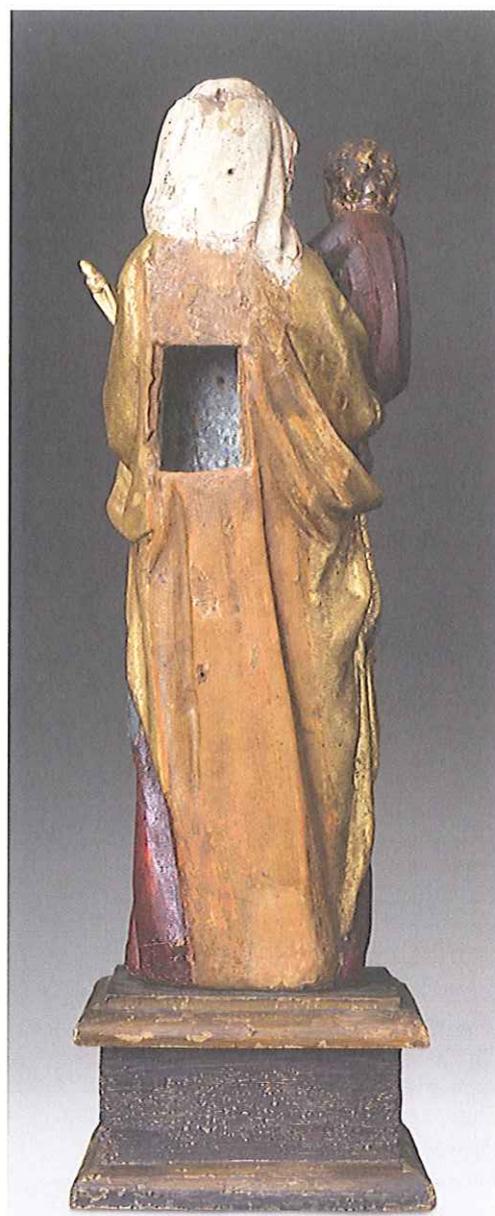
Upozorňuje na stylovou pestrost pražského sochařství ke konci první poloviny 14. století. Nesouvisí s dominantní tvorbou Mistra Michelské Madony a jeho následovníků – srov. výrazně odlišnou Madonu z klášterního kostela v Broumově (kat. č. 8), ač obě sošky ukazují téměř shodnou kompozici draperie, na Moravě doloženou již Madonou znojemskou, raným dílem Mistra Michelské Madony, kolem 1330 (vyobrazení např. Hlobil 2012, s. 25). Ukazuje idealizované zpodobnění Madony ještě bez příklonu k novému senzualismu a zhrubnutí formy v třetí čtvrtině 14. století (kat. č. 10). Působí klidným dojmem prosté elegance podobně jako v Čechách pozdější sv. Bartoloměj z Vimperka



79 Kat. č./Kat.Nr.33

(k této dřevořezbě viz úvodní stať katalogu) nebo ve Velkopolsku Madona na lvu v Chrzypsku Wielkim (kat. č. 32). V české deskové malbě má nejbliže k vyobrazení Matky Boží na obraze Trůnící Madony se sv. Kateřinou a Markétou v Alšově jihočeské galerii, Hluboká nad Vltavou (kolem 1350, Fajt 2006b, s. 50, kat. č. II.11).

Tato soška navíc rozšiřuje a upřesňuje dosavadní poznatky o vztazích mezi pražskou a malopolskou plastikou v polovině 14. století za polského krále Kazimíra Velikého s jeho známými politickými a kulturními kontakty s pražským dvorem Karla IV. (Walczak 2007). Reprezentuje českou gotickou plastiku inspirovanou vývojovou linií náhle rozšířených



80 Kat. č./Kat.Nr.33

pravostranných Madon v Malopolsku (Walczak 2008b, s. 570) v relativním pořadí: Madona – Lipinky (farní kostel, shořela 1972, Dutkiewicz 1949, s. 114–116; obr. 34 a, b; Łopatkiewicz 1996, s. 23, obr. 15), Madona – Prandocin (Dutkiewicz 1949, s. 115, kat. č. 35, obr. 35, zde příliš pozdní datování do posledního desetiletí 14. století; Bularz-Różycka 2006, s. 30–31, kat. č. 7, kvalitní vyobrazení, opakováno datování Dutkiewiczze), Madona – Regulica (Muzeum Narodowe w Krakowie, Kopf 1978, „kolem 1360–1370“, Marcinkowski 2007, s. 17, vyobrazení, „kolem 1370“); Madona – Lipnica Murowana, farní kostel, založil Kazimír Veliký v roce 1364 (Dutkiewicz 1949, s. 107–108, kat. č. 21, obr. 21, před restaurováním, zde příliš pozdní datování „1390–1400“; Kornecki, 1981, s. 37–46, zde datováno do konce třetí čtvrtiny 14. století).

Die neu entdeckte stehende Madonna (*Dexiokratusa*) mit dem auf den rechten Arm sitzenden Jesuskind, wie es in den böhmischen Ländern in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts üblich war, trägt einen Haarschleier ohne Krone (Typus „*Beata*“). Das hoch sitzende, bekleidete und relativ große Jesuskind trägt sie leicht, nur wenig in den Hüften ausschwingend, über dem Standbein. Den Mantel hat sie von der rechten Schulter unter dem emporgehobenen, an den Körper gedrückten linken Arm, diagonal über die Brust gezogen, also in einer weniger üblichen Richtung vom Jesuskind weg (in Schlesien eine Ausnahme, siehe Kat. Nr. 31). Er schließt auf Kniehöhe, links von einer Faltenkaskade des Mantels gerahmt, mit einem schürzenförmigen Motiv, rechts fällt sein Zipfel tief unter das Knie herab. Die Falten der Gewandung sind voll, mit einem Überwiegen von fließend geführten Kurven. Es ist eine der ältesten Skulpturen mit einem Reliquienbehältnis in den böhmischen Ländern, was die Platzierung auf der Rückseite betrifft, wohl die erste überhaupt. Nach den kleinen Ausmaßen und der teilweise begradigten Rückseite zu urteilen, stand sie ursprünglich als eine verehrte Devotionalie im Schrein eines kleinen Altares oder in einem Tabernakel.

Die Statue macht auf die Stilvielfalt der Prager Skulptur gegen Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufmerksam. Sie hängt nicht mit dem dominanten Schaffen des Meisters der Michler Madonna und seinen Nachfolgern zusammen – vgl. die markant abweichende Madonna aus der Klosterkirche Braunau (Kat. Nr. 8), obwohl

beide Statuen eine fast übereinstimmende Komposition der Gewandung zeigen, die in Mähren bereits durch die Madonna von Znaim belegt ist, ein Frühwerk des Meisters der Michler Madonna, um 1330 (Abbildung z.B. Hlobil 2012, S. 25). Sie zeigt eine idealisierte Wiedergabe der Madonna, noch ohne eine Neigung zum neuen Sensualismus und zur Vergrößerung der Formen im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 10). Sie wirkt mit dem ruhigen Eindruck schlichter Eleganz ähnlich wie in Böhmen später der hl. Bartholomäus aus Winterberg / Vimperk (zu diesem Schnitzwerk siehe den einleitenden Aufsatz in diesem Katalog) oder in Großpolen die Löwenmadonna in Seeberg / Chrzypsko Wielkie (Kat. Nr. 36). In der böhmischen Tafelmalerei steht ihr die Darstellung der Muttergottes auf dem Bild der Thronenden Madonna mit hl. Katharina und hl. Margarete in der Alšova jihočeská galerie / Südböhmische Aleš-Galerie in Hluboká nad Vltavou am nächsten (um 1350, Fajt 2006b, S. 50, Kat. Nr. II.11).

Diese Statue erweitert und präzisiert überdies die bisherigen Erkenntnisse über die Beziehungen zwischen der Prager und der kleinpolnischen Plastik in der Mitte des 14. Jahrhunderts unter König Kasimir dem Großen mit seinen bekannten politischen und kulturellen Kontakten mit dem Prager Hof Karls IV. (Walczak 2007). Sie vertritt die böhmische gotische Plastik, welche die Entwicklungslinie der sich plötzlich verbreitenden rechtsseitigen Madonnen in Kleinpolen (Walczak 2008b, S. 570) inspirierte, hier in relativer Reihenfolge angeführt: Madona – Lipinky (Pfarrkirche, abgebrannt 1972, Dutkiewicz 1949, S. 114–116; Abb. 34 a, b; Łopatkiewicz 1996, S. 23, Abb. 15), Madona – Prandocin (Dutkiewicz 1949, S. 115, Kat. Nr. 35, Abb. 35, hier zu spät in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert; Bularz-Różycka 2006, S. 30–31, Kat. Nr. 7, qualitativvolle Abbildung, Datierung von Dutkiewicz wiederholt), Madona – Regulica (Muzeum Narodowe w Krakowie, Kopf 1978, „um 1360–1370“, Marcinkowski 2007, S. 17, Abbildung, „um 1370“); Madona – Lipnica Murowana, Pfarrkirche, 1364 von Kasimir dem Großen gegründet (Dutkiewicz 1949, S. 107–108, Kat. Nr. 21, Abb. 21, vor der Restaurierung, hier zu spät „1390–1400“ datiert; Kornecki, 1981, S. 37–46, hier ans Ende des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts datiert).

IH

MADONA NA LVU LÖWENMADONNA (LUBIESZEWO/LADEKOPP)

Vratislav (?), kolem 1370 / Breslau (?), um 1370
Lípa / Lindenholz, 126 × 47 × 15 cm, vzadu vydlabáno / rückseitig ausgehöhlt
Koruna Marie a podnož poškozeny; polychromie odstraněna / die Krone Mariens und Sockelplatte beschädigt; Fassung entfernt
Lubieszewo, kostel sv. Alžběty Durynské / Lubieszewo / Ladekopp bei Danzig, Kirche St. Elisabeth von Thüringen

Literatura / Literatur: Abramowski 1926, s./S. 11–23; Abramowski 1933; Clasen 1938, s./S. 86–91, 93, 96, 100; Clasen 1939, s./S. 67–78, 82, 96–97, 101, 108–110; Kutal 1962, s./S. 36, 38–39; Bloch 1970, s./S. 257–261, 263, 282; Białowicz-Krygierowa 1981a, s./S. 37, 98; Białowicz-Krygierowa 1981b, s./S. 72–73, kat. č./Kat. Nr. B 37; Łożński 1992, s./S. 429, obr. / Abb. 189, kvalitní vyobrazení po odstranění polychromie / qualitätsvolle Abbildung im Zustand nach der Entfernung der Fassung; Schmidt 2000, s./S. 311–312; Jakubek – Raczkowska 2007, s./S. 10–11; Jakubek – Raczkowska 2010.

Nevystaveno / Nicht ausgestellt

Madona na lvu z Lubieszewa je zobrazena jako Královna nebes. V pravé ruce drží jablko „Druhé Evy“. Nahý, do půl těla plenou zahalený Ježíšek na něj pokládá jako „Druhý Adam“ pravici. Panna Maria stojí na lvu šikmo, levé chodidlo níž než pravé. Lva zatěžuje pravou nohou na straně Ježíška. Lev obrací hlavu směrem k divákům. K těmto trvalým ikonografickým příznakům slezsko-pruských Madon na lvu se u Madony z Lubieszewa vyskytují další, následně neméně zobecnělé. Maria drží Ježíška diagonálně položeného na levé paži před sebou, levicí se dotýká svého pravého kolena, navzájem se láskyplně dívají do očí. Lev je mohutný, posazený na zadních nohách, „ušatý“, hubu má rozšklebenou, hřívu ornamentálně uspořádanou kolem hlavy do věnce. Není to na všech čtyřech nohách pozvednutý lev Madony z Klosterneuburgu (kat. č. 5) ani ploskonosý lev Madony z Lukowa (kat. č. 4), liší se od „parléřovského“ lva saleburské Madony v Berlíně (kat. č. 19) a už vůbec neopakuje pozvednutého lva s kočičím hřbetem pod nohama Madony z vratislavského kostela sv. Matěje (kat. č. 31). Představuje nový typ lva, unifiko- vaný dalšími slezsko-pruskými Madonami na lvu (kat. č. 35–39). Inspirován mohl být bezprostředně podobně ušatým, na zadních nohách položeným lvem s velkou tlamou pod nohama vratislavského biskupa Przeclawa

z Pogorzeli na jeho náhrobku v mariánské kapli katedrály ve Vratislavi (před 1376). Naznačuje se ojedinělá, ovšem tím významnější spojitost slezsko-pruských Madon na lvu se soudobým kamenným sochařstvím na nejvyšší úrovni v samotném centru jeho šíření (viz inspiraci lvů salcburských Madon na lvu uměním Petra Parléře, kat. č. 19).

Na sochu v Lubieszewu poprvé upozornil Paul Abramowski (1933), považoval ji za nejstarší stojící Madonu na lvu ve východní části Evropy. Shledal její repliku v bývalé Manzově sbírce ve Stuttgartu (shořela za druhé světové války, vyobrazení včetně zadní strany Clasen 1939, obr. 72–73). Karl-Heinz Clasen (1939) nesouhlasil s Abramowským, že obě Madony pocházejí ze Západu, a odmítl i jejich genezi v Prusku. Předpokládal, že tato Madona a Trůnící Madona na lvech ze Skarbimierze (kat. č. 38), dvě stěžejní práce stylu slezsko-pruských Madon na lvu, vzešly z dílny Apoštolů vratislavského kostela sv. Maří Magdalény. Albert Kotal (1962) Madonu z Lubieszewa komparoval s plastičtější, méně kresebnou a tudíž relativně starší Madonou ze Zahražan (k ní naposledy Mudra 2004, Fajt – Suckale 2006a, zde datování „kolem 1355–1360“). Předpokládal, že „poloha lubiesziewského dítěte, která se tehdy v českém sochařství nevyskytuje..., je asi odvozena ze strahovské Madony nebo obrazu jí podobného.“ Gerhard Schmidt (2000) prostřednictvím Madony z Lubieszewa demonstroval putování typů jednotlivých soch mezi uměleckými regiony střední Evropy: labilní postoj na lvu, protaženou volnou nohu a následující extrémní esovitě prohnutí Madony z Lubieszewa předznamenala kamenná statue Blanky z Valois, první manželky Karla IV., z jižní věže Svatoštěpánského dómu ve Vídni (mezi 1359–1365, dnes Historisches Museum der Stadt Wien), načež varianta tohoto typu mohla inspirovat krásnoslohovou Madonu z Altenmarktu (kat. č. 29). Recentní polské bádání datuje Madonu z Lubieszewa „kolem roku 1375“ (Jakubek – Raczkowska 2010). Lze dodat, že Madona na lvu z Manzovy sbírky, poněkud vertikálnější, ještě bez naivního úsměvu a vzadu reliéfně pojednaná, se jeví jako relativně starší. Zofia Białłowicz-Krygieńowa (1981a) zdůvodňovala rozdíl mezi plně plastickými a vzadu vyžlabenými slezsko-pruskými Madonami na lvu jejich rozdílným využitím – v oltářních baldachýnech a ve skříni křídlových retáblů. Nicméně důvody mohly zprvu být i formálně ideové, mohly souviset ještě s tradicí preciózně vypracovaných soch před koncem první poloviny 14. století

81 Kat. č./Kat. Nr. 34



(dobře doloženo poměrně značně početným souborem dřevorezéb spojených s Mistrem Michelské Madony, viz kat. č. 8).

Die Löwenmadonna aus Ladekopp / Lubieszewo ist als Himmelskönigin dargestellt. In der rechten Hand hält sie den Apfel der „Zweiten Eva“. Das nackte, bis zur Leibesmitte in eine Windel eingehüllte Jesuskind legt als „Zweiter Adam“ seine rechte Hand auf ihn. Maria steht schief auf dem Löwen, den linken Fuß höher als den rechten. Den Löwen belastet sie mit dem rechten Bein auf der Seite des Jesuskindes. Der Löwe wendet sein Haupt in Richtung zum Betrachter. Neben diesem beständigen ikonographischen Kennzeichen der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen erscheinen bei der Madonna von Ladekopp weitere, nachfolgend nicht weniger allgemein werdende Motive. Maria hält das Jesuskind diagonal auf dem linken Arm liegend vor sich, die Linke berührt sein rechtes Knie, liebevoll schauen sie sich einander in die Augen. Der Löwe ist massiger, sitzt auf den Hinterbeinen, der Mund ist verzogen, er hat lange Ohren, die Mähne ist ornamental zu einem Kranz um den Kopf arrangiert. Es ist weder der sich auf allen

Vieren wölbende Löwe der Madonna von Klosterneuburg (Kat. Nr. 5) noch der flachnäsige Löwe der Madonna von Lukowo (Kat. Nr. 4), er unterscheidet sich vom „Parler“-Löwen der Salzburger Madonna in Berlin (Kat. Nr. 19) und wiederholt überhaupt nicht den sich hochwölbenden Löwe mit Katzenbuckel unter den Füßen der Madonna aus St. Matthias in Breslau (Kat. Nr. 31). Er stellt einen neuen, von den weiteren schlesisch-preußischen Madonnen vereinheitlichten Typus von Löwen dar (Kat. Nr. 35–39). Er könnte wahrscheinlicher von dem ähnlich langohrigen und auf den Hinterbeinen liegenden Löwen mit großem Rachen auf dem Grabmal des Bischofs Przeclaw von Pogarell im Breslauer Dom (vor 1376) beeinflusst worden sein. Somit wird auch auf den vereinzelt Zusammenhang der schlesisch-preußischen Madonnen mit der zeitgleichen, steinernen Skulptur auf dem höchsten Niveau im Zentrum ihrer primären Verbreitung aufmerksam gemacht (siehe die ähnliche Inspiration der Löwen der Salzburger Löwenmadonnen durch die Kunst Peter Parlers, Kat. Nr. 19).

Auf die Skulptur in Ladekopp hat erstmals Paul Abramowski (1933) aufmerksam gemacht, er hielt sie für die älteste, stehende

Löwenmadonna im Ostteil Europas. Er fand ihre Replik in der ehemaligen Sammlung Manz in Stuttgart (im Zweiten Weltkrieg verbrannt, Abbildung einschließlich der Rückseite Clasen 1939, Abb. 72–73). Karl-Heinz Clasen (1939) stimmte Abramowski nicht zu, dass beide Madonnen aus dem Westen stammen und lehnte auch ihre Genese in Preußen ab. Er nahm an, dass diese Madonna und die Thronende Löwenmadonna aus Hermsdorf / Skarbimierz (Kat. Nr. 38), zwei Hauptarbeiten des Stils der schlesisch-preußischen Madonnen, aus der Werkstatt des Meisters der Apostel der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena hervorgegangen sind. Albert Kutal (1962) verglich die Madonna von Ladekopp mit der plastischeren, weniger zeichnerischen und somit relativ älteren Madonna von Saras / Zahražany (zu ihr zuletzt Mudra 2004, Fajt – Suckale 2006a, hier die Datierung „um 1355–1360“). Er nahm an, dass „die Lage des Hermsdorfer Kindes, die damals in der böhmischen Skulptur nicht auftaucht ..., vielleicht von der Strahover Madonna oder einem ihr ähnlichen Bild abgeleitet ist.“ Gerhard Schmidt (2000) demonstrierte mittels der Hermsdorfer Madonna das Wandern von Typen einzelner Skulpturen zwischen den Kunstlandschaften Mitteleuropas: Den labilen Stand auf dem Löwen, das ausgestreckte Spielbein und den nachfolgenden extremen S-Schwung der Madonna von Hermsdorf zeichnete die Statue der Blanche von Valois, der ersten Gemahlin Karls IV., am Südturm des Stephansdoms in Wien vor (zwischen 1359–1365, heute Historisches Museum der Stadt Wien), worauf eine Variante dieses Typus die Schöne Madonna von Altenmarkt (Kat. Nr. 29) inspirieren konnte: „Der schlesische Schmitzer, der in den späten siebziger Jahren die Löwenmadonna ... Ladekopp schuf, hat den Figurentypus der Wiener Südturm-Kaiserin – einschließlich ihres „kletternen“ Stehens auf einem Sockeltier – an die Küste der Ostsee verpflanzt. Der (vermutlich böhmische) Bildhauer der Altenmarkter Schönen Madonna wieder scheint sich an dieser schlesischen Variante inspiriert zu haben, als er seine Marienstatue mit ihrem extremen S-Schwung und dem ungewöhnlich weit abgespreizten Spielbein als seitenverkehrte Paraphrase einer Löwenmadonna konzipierte.“ Die rezente polnische Forschung datiert die Madonna von Ladekopp „um 1375“ (Jakubek – Raczkowska 2010). Man kann hinzufügen, dass die ein wenig vertikālere Löwenmadonna aus der Sammlung Manz, noch ohne das naive Lächeln und rückseitig reliefartig behandelt,



als relativ älter erscheint. Zofia Białłowicz-Krygierowa (1981a) begründete den Unterschied zwischen den vollplastischen und hinten ausgehöhlten schlesisch-preußischen Löwenmadonnen mit ihrer unterschiedlichen Verwendung unter Altarbaldachinen oder in Schreinen von Flügelaltären. Nichtsdestoweniger könnte es anfangs auch formale oder ideelle Gründe gegeben haben, die noch mit der Tradition der prezios ausgearbeiteten Statuen vor dem Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zusammenhängen können (gut belegt durch den mit dem Meister der Madonna von Michle verbundenen, verhältnismäßig umfangreichen Komplex von Holzschnitzereien, siehe **Kat. Nr. 8**).

IH

35

MISTR FIGUR APOŠTOLŮ – DÍLNA
MEISTER DER APOSTELFIGUREN – WERKSTATT
MADONA S JEŽÍŠKEM
STOJÍCÍ NA LVU
LÖWENMADONNA MIT KIND

Slezsko, Vratislav, 3. čtvrtina 14 století / Schlesien, Breslau, 3. Viertel des 14. Jahrhunderts

Lipové dřevo / Lindenholz, 81,5 × 27 × 15 cm, oboustranně opracováno / Beidseitig bearbeitet; křídovo-klihová vrstva, tempera, plátkové stříbro / Kreide-Leimschicht, Tempera, Blattsilber

Muzeum Narodowe we Wrocławiu / Nationalmuseum Breslau, inv. č. / Inv. Nr. MNWr. XI-128

Literatura / Literatur: Schultz 1866, s./S. 121–122, č./Nr. 13; Wiese 1923, s./S. 25, 32, 74, obr. / Tf. V, 1; Braune – Wiese 1929, s./S. 12; Burgemeister – Grundmann 1933, sv. / Bd. I, 2, s./S. 30; Walicki 1933–1934, s./S. 26 n./ff.; Dobrowolski 1937, s./S. 17, obr. / Abb. 2; Clasen 1939, s./S. 102, obr. / Abb. 21; Dobrowolski 1948, s./S. 105; Dutkiewicz 1949, s./S. 58, 141; Dutkiewicz 1965, s./S. 302; Ziomecka 1968, s./S. 42–44, kat. č. / Kat. Nr. 7; Guldán – Nowak 1985, s./S. 8; Ziomecka 1988, s./S. 64–65; Ziomecka 1992, s./S. 262, 265, 267, obr. / Abb. 4; Ziomecka 1995, s./S. 10; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 209–210, kat. č. / Kat. Nr. III/5, obr. / Abb. III/5 (autorka hesla / Autorin des Eintrags: Anna Ziomecka); Niedzielenko – Vlnas 2006, s./S. 40–41, č. kat. / Kat. Nr. 1.2.7, obr. / Abb. 1.2.7 (autorka hesla / Autorin des Eintrags: Božena Guldán-Klamecka). Vystaveno v Olomouci / Ausgestellt in Olmütz

Dle Schultze (1866) byla socha renovována v 16. století. V letech 1960 a 1975 prošla restaurátorským zásahem v ateliéru Pracownia Konserwacji Muzeu Śląskiego (nyní Národní muzeum ve Vratislavi). Během konzervace byly z jejího povrchu částečně odstraněny pozdější malířské vrstvy a úbytky podkladu

a původní barevné vrstvy byly doplněny voskovými tmely. V roce 2013 Barbara Kicielińska z restaurátorského ateliéru Národního muzea ve Vratislavi provedla malé restaurátorské zásahy, které spočívaly v barevném sjednocení dřívějších – někdy tristních – výplní se zachovalou malířskou vrstvou.

Socha pochází z bývalého farního kostela sv. Maří Magdalény ve Vratislavi. Není vyloučeno, že původně byla umístěna v baldachýnovém retáblu. Ke konci 19 století byla předána do tehdejších vratislavských muzejních sbírek: v roce 1880 do Museum Schlesischer Altertümer a následně v roce 1899 do Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (inv.č. 233:80). Během druhé světové války byla Němci uložena do františkánského kláštera v Prudníku a po zakončení války dočasně uchovávána ve Slezském muzeu v Bytomiu. Od roku 1948 se nachází ve sbírkách Státního muzea, nyní Národního muzea ve Vratislavi.

Socha představuje Pannu Marii – Královnu – s Ježíškem na ruce, stojící v kontrapostu na zádech ležícího lva. Esovitě prohnuté Madonino tělo je zahaleno do dlouhých šatů a dekorativně řaseného pláště. Pod šaty jsou vidět Marina chodidla obutá do střevíčků; pravé spočívá výš, na hřbetě lva, levé níž – na jeho pozadí. Levá polovina roucha vytváří pod rukou Madony obsáhlou konchu, pravá, přehozená přes pravé předloktí, vytváří prostorovou formu ve tvaru festonu. Obdobně jako v případě sochy z Lubieszewa na Pomořansku, datované přibližně do roku 1375, je polonahý Ježíšek, kterého Maria drží oběma rukama, zobrazen v pololežící poloze. Jeho kypré tělíčko je umístěno šikmo vzhledem k tělu Madony. Ježíš se s úsměvem dívá na Marii, jeho levá ručička spočívá na koleně a pravá na jablku, které mu Matka podává.

Význam tohoto provedení je nejčastěji interpretován – v souladu s Blochovým návrhem (Bloch 1970, s. 264) – jako vyjádření naplnění starozákonního Jakubova proctví o novém lvu z pokolení Judova, pocházejícím z kmene Davidova skrze Marii přes Vtělení. Kromě odpočívajícího lva – podnožky – má zvláštní význam také jablko a dvě dlaně u něj – Matčina a Synova, které připomínají spoluúčast Marie v díle Vykoupení. Zde stojí za připomenutí názor Białłowicz-Krygierové (Białłowicz-Krygierowa 1981, s. 45), že jablko, které Maria – Druhá Eva – podává Kristu – Druhému Adamovi, se stalo kvůli své soteriologické symbolice obdobně jako lev charakteristickým ikonografickým motivem zobrazení Madon na lvu.



83 Kat. č. / Kat. Nr. 35

Wiese (1923) datoval sochu do doby kolem roku 1390 a poukázal na podobnosti spojující ji se sochou Zmrtvýchvstalého Krista z vratislavského kostela sv. Maří Magdalény (MNWr. XI-125). Ziomecka určila dobu vzniku původně (1968) do období kolem roku 1380, ale poté (2003) do třetí čtvrtiny 14. století, autorství sochy připsala vratislavské dílně Mistra figur apoštolů. Všimla si formální podobnosti Madony s jinými pracemi této dílny, a sice sochou apoštola (MNWr. XI-253) ze souboru soch umístěných u pilířů vratislavského kostela sv. Maří Magdalény a postavou rytíře (MNWr. XI-258) z bývalého kláštera klarisek

ve Vratislavi. Prosazovala názor (1992), že iluzivně-dynamické uspořádání postav a ikonografické schéma charakteristické pro tuto Madonu se opakují v případě Madon na lvu z Powidze (nyní katedrála v Hnězdně), z okolí Krakova a z okolí Namysłowa (MNWr. XI-117 a XI-376).

Die Statue wurde Schultz (1866) zufolge im 16. Jahrhundert restauriert. In den Jahren 1960 und 1975 durchlief sie restauratorische Eingriffe im Restaurierungsatelier des schlesischen Museums (Muzeum Śląskie, jetzt Nationalmuseum Breslau). Während der Restaurierung wurden von ihrer Oberfläche teilweise spätere Malschichten entfernt und die Überreste der Grundierung und der ursprünglichen Farbschichten wurden mit Wachskitt ergänzt. Im Jahre 2013 führte Barbara Kicielińska vom Restaurierungsatelier des Nationalmuseums Breslau kleine restauratorische Eingriffe aus, die auf der farblichen Vereinheitlichung früherer – manchmal trister – Ausfüllungen der sich erhaltenen Malschicht beruhten.

Die Statue stammt aus der ehemaligen Pfarrkirche St. Maria Magdalena in Breslau. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sie ursprünglich in einem Baldachinretabel untergebracht war. Zu Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie an die damaligen Breslauer Museumssammlungen übergeben, 1880 dem Museum Schlesischer Altertümer und im folgenden Jahre 1899 dem Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (Inv. Nr. 233:80). Während des Zweiten Weltkriegs wurde sie von den Deutschen im Franziskanerkloster in Neustadt eingelagert und während des Kriegsendes zeitweise im Schlesischen Museum in Beuthen aufbewahrt. Seit 1948 befindet sie sich in den Sammlungen des Staatlichen Museums, jetzt das Nationalmuseum Breslau.

Die Statue stellt die Jungfrau Maria als Königin mit dem Jesuskind auf dem Arm dar, wie sie im Kontrapost auf dem Rücken eines Löwen steht. Der S-förmig geschwungene Madonnenkörper ist in ein langes Gewand und einen dekorativ faltenreichen Mantel gehüllt. Unter dem Gewand sind die Schuhspitzen Mariens zu sehen; der rechte Fuß ruht höher auf den Schultern des Löwen, der linke niedriger auf seinem Hinterteil. Die linke Hälfte des Gewands bildet unter dem Arm der Madonna eine umfangreiche Schüsselfalte, die um den rechten Unterarm geworfene, rechte Hälfte endet in ausschweifenden Röhrenfalten. Ähnlich wie im Falle

der ungefähr ins Jahr 1375 datierten Statue aus Ladekopp in Pommern, ist das halbnackte Jesuskind, das Maria mit beiden Händen hält, in halbliegender Position dargestellt. Sein üppiges Körperchen ist quer zum Körper der Madonna platziert. Das Jesuskind schaut mit einem Lächeln zu Maria, sein linkes Händchen ruht auf seinem Knie und das rechte auf dem Apfel, den ihm die Mutter reicht. Die Bedeutung dieser Darstellung wurde im Einklang mit Blochs Vorschlag (Bloch 1970, S. 264) am häufigsten als Ausdruck der Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiung Jakobs (Gen. 49,9-10) vom neuen Löwen aus dem Stamme des Juda interpretiert, der durch Maria und die Menschwerdung vom Geschlecht Davids abstammt. Außer dem entsprechenden Löwen-Piedestal hat auch der Apfel eine eigene Bedeutung und die beiden ihn greifenden Handflächen von Mutter und Sohn, die an die Teilhabe Mariens an dem Werk der Erlösung erinnern. Hier ist es wert, an die Ansicht von Białłowicz-Krygierowa (1981, S. 45) zu erinnern, dass der Apfel, den Maria als Zweite Eva Christus als dem Zweiten Adam reicht, wegen seiner soteriologischen Symbolik ähnlich wie der Löwe zu einem charakteristischen ikonographischen Motiv der Darstellungen der Löwenmadonnen wurde.

Wiese (1923) datierte die Statue in die Zeit um 1390 und verwies auf die Ähnlichkeit, die sie mit der Statue des Auferstandenen Christus aus der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena verbindet (MNWr. XI-125). Ziomecka bestimmte die Entstehungszeit ursprünglich (1968) auf den Zeitraum um 1380, aber später (2003) auf das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts, die Autorschaft der Skulptur schrieb sie der Breslauer Werkstatt des Meisters der Apostelfiguren zu. Sie bemerkte die formale Ähnlichkeit der Madonna mit anderen Arbeiten dieser Werkstatt und zwar der Statue eines Apostels (MNWr. XI-253) aus dem Ensemble der an den Pfeilern der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena aufgestellten Statuen und der Figur eines Ritters (MNWr. XI-258) aus dem ehemaligen Klarissenkloster in Breslau. Sie setzte die Ansicht durch (1992), dass die illusionistisch-dynamische Anordnung der Figur und das für diese Madonna charakteristische, ikonographische Schema sich im Falle der Löwenmadonnen aus Powidz (jetzt im Dom von Gnesen), aus der Umgebung von Krakow und aus der Umgebung von Namslau wiederholt (MNWr. XI-117 und XI-376).

BGK

36

MEHOFFEROVA MADONA MEHOFFER-MADONNA

Slezsko (asi Vratislav) / Schlesien (wohl Breslau),
kolem / um 1380

Lipové dřevo / Lindenholz, 56 × 18 × 10 cm, plně opracováno / vollrund bearbeitet

Muzeum Narodowe we Wrocławiu / Nationalmuseum Breslau, inv. č. XI 117

Od roku 1996 dlouhodobá výpůjčka / Seit 1996

Dauerleihgabe

Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział – Dom Józefa Mehoffera

Literatura/Literatur: Stębowska 1915, sl./Sp. CLXXXIII–CLXXXIV, obr. / Abb. 1; Brosig 1928, s. 7–8, pozn. / Anm. 15, s./S. 57; Braune – Wiese 1929, s./S. 12, 14; Dobrowolski 1937, s./S. 17; Clasen 1939, s./S. 103; Schmidt 1941, s./S. 4, obr. / Abb. 1; Dutkiewicz 1949, kat. č. /Kat. Nr. 93, s./S. 27, 31, 37, 58, 140–141, obr. / Abb. 93; Ziomecka 1968, kat. č. /Kat. Nr. 8, s./S. 45–46; *Masterpieces of the Polish culture*, kat. č. /Kat. Nr. 35, s./S. 100, obr. s. / Abb. S. 32; Kozakiewiczowa 1975, kat. č. /Kat. Nr. 12, s./S. 33; Białłowicz-Krygierowa 1978, s./S. 250 (mapka / Karte); Dobrzeński 1980, kat. č. /Kat. Nr. 131, s./S. 37; Białłowicz-Krygierowa 1981a, s./S. 98, pozn. / Anm. 40, s./S. 37; Chrzanowski – Kornecki 1982, s./S. 112; *I tesori dell'antica Polonia*, kat. č. /Kat. Nr. 1233, s./S. 181, obr. s. / Abb. S. 106; Ziomecka, 1988, s./S. 64–65; Ziomecka 1990, s./S. 47; Ziomecka 1992, s./S. 262, 265, 267; Guldan-Klamecka – Ziomecka 2003, s./S. 215, kat. č. /Kat. Nr. 10; Guldan-Klamecka 2006, s./S. 41.

Vystaveno v Olomouci / Ausgestellt in Olmütz

Stopy křídovo-klihové vrstvy svědčí o tom, že soška byla původně polychromovaná. V této vrstvě byly taktéž vymodelovány partie povrchu, které dnes mohou působit dojmem zběžného opracování. V době publikování (r. 1915) byla socha „*ledabyle obílená vápnem*“. Panně Marii i Ježíškovi schází pravá ruka. Zadní část hlavy Panny Marie je otesaná, její koruna je ořezaná. Další viditelné úbytky dřeva a štku v oblasti hlavy Panny Marie, figury lva a soklu.

Nejranější zmínka o sošce pochází z roku 1904. Józef Mehoffer (1869–1946), vynikající polský malíř, který pocházel z rodiny s moravskými kořeny, v dopise své manželce popisuje obdiv Mariana Sokołowského, prvního polského univerzitního profesora dějin umění, během prohlídky „*dřevěné Madony*“ v umělcově krakovském bytě (Vratislav, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rukopis sign. 12797/II, s. 196). *Terminus post quem* pro získání sochy je po roce 1896, tj. po Mehofferově návratu z pařížských studií. Konstancja



84 Kat. č./Kat. Nr. 36

Stępowska, která publikovala popis Madony, uvádí, že ji malíř koupil od soukromého majitele, který ji zase měl získat z „venkovského kostela v okolí Krakova“. Až do druhé světové války byla socha uchovávána v bytě Józefa Mehoffera a objevovala se jako motiv jeho obrazů, následně byla neoprávněně zabavena německými okupačními úřady a v roce 1941 umístěna ve sbírce Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer ve Vratislavi (viz Estreicher 1944, s. 570). Po válce (r. 1947) došlo k převedení vlastnictví Mehofferovy Madony na polský stát a socha obohatila sbírky

Slezského muzea ve Vratislavi (Muzeum Śląskie we Wrocławiu, nyní Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

Panna Maria stojí na lvu či spíše kráčí vzhůru, vystupuje po zádech lva. Tento pohyb evokuje esovité, dynamické prohnutí její těla. Madona drží polonahého Ježíška na pravé ruce, jiným způsobem než v „klasickém“ gotickém pojetí, a přitom v souladu s tendencemi, které byly zřetelně znatelné v tehdejší českém a rakouském sochařství (srov. Kutal 1966a, s. 10–11). Levá Ježíškova ruka spočívá na koleně pokrčené levé nožičky, která se opírá o vzpřímenou pravou nožku; tuto pak přidržuje Panna Maria v gestu, v němž lze rozpoznat odkaz na budoucí Kristovy pašije a trýznivou předtuchu jeho osudu (srov. termín „*Passionsmadonna*“; Tripps 1999, s. 32 n.). Maria je zahalena do honosného roucha, sepnutého na hrudi stuhou. Polovina pláště je nahrnutá pod Madoniným levým ramenem a přitisknutá Ježíškovým tělem. Plášť měkce splývá a v záhybech se jemně stáčí dolů, v souladu s uspořádáním kráčející postavy. Dole se záhyby rozprostírají na trupu zvířete. Mariinu tvář, s mimikou typickou pro Madonu na lvu – tj. s „archaickým“ úsměvem, obklopují kadeře vlasů spadající na záda v pěti spirálovitě stočených pramenech.

Mehofferova Madona byla do umělecko-historického bádání uvedena K. Stępowskou, která se domnívala, že socha „zaručeně vznikla v Polsku“. Toto zpochybil Alfred Brosig, který poukázal na shody Mehofferovy Madony s Madonou na lvu z vratislavského kostela sv. Maří Magdalény (dnes Muzeum Narodowe we Wrocławiu) a v souvislosti s tím měl za to, že vznikla ve vratislavském okruhu. Zde je potřeba zdůraznit, že Brosig považoval tehdejší vratislavské umění za druhotné, příslušným zdrojem „*forem a stylu*“ pro něj byly Čechy. Tato obecná úvaha byla pro většinu polských historiků umění jen obtížně přijatelná. Brosigem popsaná paralela Mehofferovy Madony s Madonou z vratislavského kostela sv. Maří Magdalény byla ale zároveň všeobecně uznána a navíc i rozvíjena především Annou Ziomeckou, která k ní přidala i sochy z okolí Namysłowa (Národní muzeum ve Vratislavi) a v pokladnici hnězdenské katedrály, pocházející z města Powidz, které chápala jako jeden soubor se znaky „sériové výroby“. Tato koncepce navazovala na domněnku Tadeusze Dobrowolského, který předpokládal, že existoval jeden, široce uctíváný a napodobovaný, avšak dnes již nezachovaný vzor pro celý tento soubor soch. Sochy z vratislavského kostela sv. Maří

Magdalény a z Powidze nám nabízejí představu o tom, jak mohly vypadat chybějící ruce Ježíška a Panny Marie: třímaly jablko, které Nová Eva podávala Novému Adamovi. Jedná se o způsob kompozičního propojení postav a vytváření psychologického vztahu mezi nimi, typický pro Madony na lvu. Mimoto si Erich Wiese všiml podobnosti Mehofferovy Madony se sochou z Namysłowa–Starého Města (Krakov, Muzeum Jagellonské university) a Madony na lvu z někdejší kolekce Phillipa Jakoba Manze ve Stuttgartu (zničené během bombardování v roce 1944).

Zaoblené opracování zadní strany sošky svědčí o tom, že se jedná o raný příklad nového druhu volně stojící sochy, s jemným zpracováním detailů, která měla pravděpodobně neliturgické určení (jako např. Madona z Dýšiny od Mistra Michelské Madony, salcburské Madony na lvu nebo francouzské sošky ze slonoviny).

Spuren einer Kreide-Leim-Schicht zeugen davon, dass die Skulptur ursprünglich farbig gefasst war. In dieser Schicht waren gleichfalls Partien der Oberfläche modelliert, die heute den Eindruck des flüchtig Bearbeiteten bewirken können. Zur Zeit ihrer Publikation (1915) war die Statue „*nachlässig mit Kalk geweißt*“. Der Jungfrau Maria und dem Jesuskind fehlen die rechte Hand. Der Hinterteil des Kopfes der Maria ist abgearbeitet, ihre Krone ist beschnitten. Weitere sichtbare Verluste im Holz und Stuck gibt es im Bereich des Marienkopfes, der Löwenfigur und des Sockels. Die früheste Erwähnung der Skulptur stammt von 1904. Józef Mehoffer (1869–1946), ein hervorragender polnischer Maler, der aus einer Familie mit mährischen Wurzeln stammte, beschreibt in einem Brief an seine Gattin die Bewunderung von Marian Sokołowsky, des ersten polnischen Universitätsprofessors für Kunstgeschichte, während einer Besichtigung der „*hölzernen Madonna*“ in der Krakauer Wohnung des Künstlers (Breslau, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Handschrift, Sign. 12797/II, S. 196). *Terminus post quem* für den Erwerb der Statue ist nach 1896, d.h., nach Mehoffers Rückkehr von seinen Pariser Studien. Konstancja Stępowska, die eine Beschreibung der Madonna publiziert hat, führt an, dass der Maler sie von einem Privatbesitzer gekauft habe, der sie wiederum aus einer „*Dorfkirche in der Umgebung von Krakau*“ erworben haben soll. Bis zum zweiten Weltkrieg wurde die Statue in der Wohnung von Józef Mehoffer aufbewahrt und erschien als Motiv in seinen

Bilder, in der Folge wurde sie unrechtmäßig von den deutschen Besatzungsbehörden beschlagnahmt und 1941 in der Sammlung des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau untergebracht (siehe Estreicher 1944, S. 570). Nach dem Krieg (1947) kam es zur Übertragung des Eigentums an der Mehoffer-Madonna an den polnischen Staat und die Statue bereicherte die Sammlungen des Schlesischen Museums in Breslau (Muzeum Śląskie we Wrocławiu), jetzt Nationalmuseum Breslau (Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

Die Jungfrau Maria steht auf einem Löwen, oder besser, schreitet auf ihn hinauf, steigt auf seinen Rücken. Diese Bewegung ruft eine



85 Kat.č./Kat.Nr.36

S-förmige, dynamische Biegung ihres Körpers hervor. Die Muttergottes hält das halbnackte Jesuskind auf dem rechten Arm, auf eine andere Weise als in der „klassischen“ gotischen Auffassung und doch im Einklang mit Tendenzen, die in der damaligen böhmischen und österreichischen Skulptur deutlich bemerkbar waren (vgl. Kutal 1966a, S. 10–11). Die linke Hand des Jesuskindes ruht auf dem Knie des gebeugten linken Beinchen, das sich auf das aufgerichtete rechte Beinchen stützt; dieses hält dann Maria in einer Geste, in der man einen Verweis auf die künftige Passion Christi und eine peinigende Vorahnung seines Schicksals erkennen kann (vgl. den Begriff „*Passionsmadonna*“: Tripps 1999, S. 32 ff.). Maria ist in ein prunkvolles, durch ein Band auf der Brust zusammengehaltenes Gewand gehüllt. Die Hälfte des Mantels wird unter der linken Schulter der Muttergottes zusammengerafft und durch den Körper des Jesuskindes zusammengedrückt. Der Mantel fließt weich herab und staucht sich im Einklang mit der Disposition der schreitenden Figur in feine Falten. Unten breiten sich die Falten auf dem Rumpf des Tieres aus. Marias Gesicht mit dem „archaischem“ Lächeln, d.h. der für Löwenmadonnen typischen Mimik, wird von den Locken des Haares umschlossen, das in fünf spiralförmig gedrehten Strähnen auf den Rücken fällt.

Die Mehoffer-Madonna wurde von K. Stębowska in die kunsthistorische Forschung eingeführt, die angenommen hat, dass die Statue „*garantiert in Polen*“ entstanden ist. Dies bezweifelte Alfred Brosig, der auf Übereinstimmungen der Mehoffer-Madonna mit der Löwenmadonna aus der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena (heute im Nationalmuseum in Breslau) hinwies, und im Zusammenhang damit vermutete, dass sie im Umkreis Breslaus entstanden sei. Hier ist es nötig zu betonen, dass Brosig die damalige Breslauer Kunst für sekundär hielt, die betreffende Quelle von „*Form und Stil*“ war für ihn Böhmen. Diese allgemeine Überlegung war für die Mehrheit der polnischen Kunsthistoriker nur schwer zu akzeptieren. Die von Brosig beschriebene Parallele zwischen der Mehoffer-Madonna und der Madonna aus St. Maria Magdalena in Breslau wurde zugleich allgemein anerkannt und überdies auch von Anna Ziomecka erweitert, die zu diesem Vergleich auch die Statue aus der Umgebung von Namslau (Nationalmuseum in Breslau) und die aus der Stadt Powidz stammende Figur im Gnesener Domschatz, hinzufügte, die sie als eine Gruppe mit Zeichen

einer „Serienfertigung“ begriff. Diese Konzeption knüpfte an die Vermutung von Tadeusz Dobrowolsky an, der annahm, dass ein weit verehrtes und nachgeahmtes, heute jedoch nicht mehr erhaltenes Vorbild für diese Gruppe von Skulpturen existiert hat. Die Statue aus St. Maria Magdalena in Breslau und aus Powidz bieten uns eine Vorstellung davon an, wie die fehlenden Hände des Jesuskindes und Marias ausgesehen haben könnten: sie hielten einen Apfel, den die Neue Eva dem Neuen Adam übergab. Es handelt sich um eine Weise einer kompositorischen Verbindung der Figuren und die Gestaltung einer psychologischen Beziehung zwischen ihnen, die für die Löwenmadonnen typisch ist. Außerdem bemerkte Erich Wiese eine Ähnlichkeit der Mehoffer-Madonna zu der Skulptur aus Namslau-Altstadt (Krakau, Museum der Jagiellonen-Universität) und der während der Bombardierung 1944 zerstörten Löwenmadonna aus der ehemaligen Sammlung von Philipp Jakob Manz in Stuttgart.

Die rund gearbeitete Hinterseite der Statue bezeugt, dass es sich um eines der ersten Beispiele der neuen Art von frei stehenden Bildwerken handelt, mit fein ausgearbeiteten Details, die sehr wahrscheinlich keine liturgische Bestimmung hatten (wie z.B. die Madonna von Dýšina vom Meister der Madonna von Michle, die Salzburger Löwenmadonnen oder die französischen Elfenbeinstatuetten).
AZ – WM

37 TRŮNÍCÍ MADONA Z NISY THRONENDE MADONNA VON NEISSE

Slezský řezbář, kolem 1370–1380 / Schlesischer Bildschnitzer, um 1370–1380

Lípa (?) / Lindenholz (?), 89 × 38 × 17 cm, vzadu vyhloubeno / rückseitig ausgehöhlt

Chybí část palce pravé ruky Marie a palce levé nohy Ježíška, po stranách střední partie trůnu vyvrtány dva otvory (pro zaniklé aplikace?); polychromie po roce 1965 odstraněna (neznámý restaurátor), chybí kovová koruna / Es fehlen ein Teil des Daumens der rechten Hand Mariens und der große Zeh des linken Fußes des Jesuskindes, zu den Seiten der Mittelpartie des Throns zwei ausgebohrte Öffnungen (für verlorene Appliken?); Fassung nach 1965 beseitigt (Restaurator unbekannt), es fehlt die Metallkrone

Původ neznámý / Herkunft unbekannt

Nejstarší zjištěná lokalizace Nisa / Nysa, bývalý jezuitský, později gymnaziální kostel Nanebevzetí Panny Marie / Älteste, gesicherte Lokalisierung Neisse, ehemalige Jesuiten-, spätere Gymnasialkirche Mariä Himmelfahrt

Literatura (výběr) / Literatur (Auswahl): Braune – Wiese 1929, s./S. 19, kat. č. /Kat. Nr. 28, s./S. 23, obr. / Abb. 28; Wiese 1927, s./S. 165, 169, obr. / Abb. 117; Clasen 1939, s./S. 103; Kutal 1962, s./S. 37; Białowicz-Krygierowa 1981 b, s./S. 82, kat. č. /Kat. Nr. 50, obr. / Abb. 55, před odstraněním druhotných nánosů / vor der Entfernung des sekundären Auftrags; Urban – Zalewski 1998, s./S. 75, 129, pozn. /Anm. 80; Filipczyk 2006.

Vystaveno v Olomouci / Ausgestellt in Olmütz

Niská dřevořezba zobrazuje Madonu – Královnu nebes – posazenou na sedadle s poduškou. Sejmutí silné vrstvy nové znehodnocující polychromie („*häßliche lüsterfarbige Neufassung*“, „*durch die Neustaffierung fast bis zur Unkenntlichkeit um ihre einstige Erscheinung gebracht*“ – Clasen) obnažilo výborně zachovanou řezbu. Vyznačuje se obecnými znaky pokročilého stylu slezsko-pruských Madon na lvu: iluzivně zvládnutý reliéf, Maria nese Ježíška na pravé straně, má nesterjné vysoko položená chodidla spočívající na oblé podnoži. Komparace s ostatními Trůnicími Madonami ve Slezsku a Prusku upozorňuje na individuální výběr motivů a detailů. Patří k nim aplikace kovové koruny (v původním stavu), Mariina dlouhá vlasová rouška, oblé lemy na prsou rozevřeného pláště. Maria pozvedá Ježíška oběma rukama, s Ježíškem se dívají „z očí do očí“, Ježíšek tiskne jablko v obou dlaních. K tomu přistupuje trojnásobně profilovaný trůn s předsunutou, nezvykle vysokou a náročně profilovanou podnoží. Nejblíže je Trůnicí Madona ze Sadow / Sadów, Horní Slezsko (upozornila Białowicz-Krygierowa 1981b, s. 101, kat. č. B 75), dnes Muzeum Śląska Opolskiego v Opoli / Opole (kvalitní vyobrazení po sejmutí druhotných nánosů Filipczyk 2006, datováno kolem 1370). Nicméně nejde o práci téhož řezbáře. Niská Madona je podstatně štihlejší a poněkud méně kvalitní.

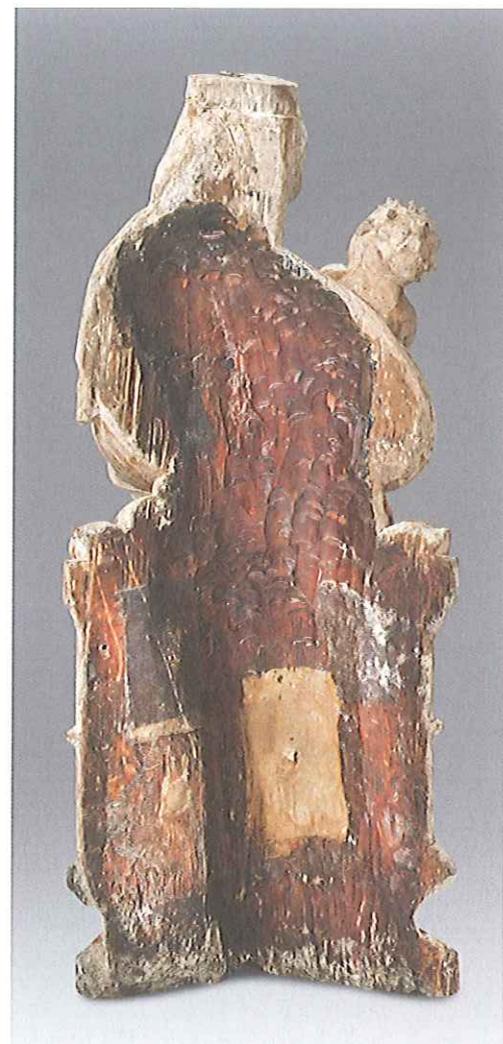
Polské bádání se domnívalo, že tato niská Madona zanikla během druhé světové války (Białowicz-Krygierowa, Filipczyk). Ale nestalo se tak. Neznámo jak se dostala na severní Moravu. V roce 1965 se nacházela na zámku v moravském Šternberku, 2013 byla identifikována v Muzeu umění Olomouc (Ivo Hlobil).

Das Neisser Schnitzwerk stellt die Muttergottes dar, die Himmelskönigin sitzt auf einem Thron mit Sitzkissen. Die Abnahme der starken Schichten der neuen, entwertenden Fassung („*häßliche lüsterfarbige Neufassung*“, „*durch die Neustaffierung fast bis zur Unkenntlichkeit um ihre einstige Erscheinung*“ – Clasen) legte die ausgezeichnet erhaltene Schnitzarbeit frei. Sie zeichnet sich durch die generellen Merkmale des fortgeschrittenen Stils der schlesisch-preussischen Löwenmadonnen aus: ein illusionistisch gemeistertes Relief, Maria trägt das Jesuskind auf der rechten Seite und ungleich hoch gesetzte Füße auf dem rundlichen Sockel. Der Vergleich mit den übrigen Thronenden Madonnen in Schlesien und Preußen macht auf die individuelle Auswahl der Motive und Details aufmerksam. Dazu gehört die Anbringung der Metallkrone (in ursprünglichem Zustand), der lange Haarschleier Mariens, der runde Saum auf der Brust unter dem aufgeschlagenen Mantel. Maria hebt das Jesuskind mit beiden Händen, sie schauen sich gegenseitig in die Augen, das Kind umfasst den Apfel mit beiden Handflächen. Hinzu tritt der dreifach profilierte Thron mit dem vorgeschobenen, ungewöhnlich hohen und anspruchsvoll profilierten Sockel. Am nächsten steht die Thronende



86 Kat. č./Kat. Nr.37

Madonna von Sadow / Sadów in Oberschlesien (worauf Białowicz-Krygierowa 1981b, S. 101, Kat. Nr. B 75 aufmerksam gemacht hat), heute im Muzeum Śląska Opolskiego in Opoln (qualitätsvolle Abbildung nach Abnahme des sekundären Farbauftrags Filipczyk 2006, datiert um 1370). Nichtsdestoweniger handelt es sich nicht um eine Arbeit desselben Bildschnitzers. Die Neisser Madonna ist wesentlich schlanker und von einer etwas geringeren Qualität.



87 Kat. č./Kat. Nr.37

Die polnische Forschung hatte vermutet, dass die Muttergottes von Neisse während des Zweiten Weltkriegs vernichtet worden ist (Białowicz-Krygierowa, Filipczyk). Aber dem war nicht so. Es ist unbekannt, wie sie nach Nordmähren gelangt ist. Im Jahre 1965 befand sie sich in der Burg (Mährisch) Sternberg, 2013 wurde sie im Kunstmuseum Olmütz identifiziert (Ivo Hlobil).

III



MISTR FIGUR APOŠTOLŮ – DÍLNA
MEISTER DER APOSTELFIGUREN – WERKSTATT
TRŮNÍCÍ MADONA S DÍTĚTEM
NA LVECH ZE SKARBIMIERZE
MADONNA AUF DEM LÖWEN-
THRON VON HERMSDORF

Slezsko, Vratislav, 2. třetina 14. století / Schlesien, Breslau, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts

Lipové dřevo polepené plátnem / Lindenholz mit Leinwand abgeklebt, 98 × 65 × 24 cm, oboustranně opracováno / Beidseitig ausgearbeitet

Socha uvnitř dutá, křídovo-klihořový podklad, tempera, plátkové zlato a stříbro; na lemu roucha, obroučce koruny, Madonině stěvíci a na sedáku trůnu puncovaný ornament ve tvaru koleček s tečkou uvnitř, okraj roušky zdobený řadou perliček

/ Skulptur innen hohl, Kreide-Leim-Grundierung, Tempera, Blattgold und –silber; auf der Gewandbordüre, dem Reif der Krone, den Schuhen der Madonna und auf dem Sitz des Throns punzierte Ornamente in der Gestalt von Rädchen mit einem Punkt im Inneren, der Schleiersaum ist mit einer Perlenreihe geschmückt
Muzeum Narodowe we Wrocławiu,
inv. č. / Inv. Nr. MNWr. XI-121

Literatura / Literatur: Wiese 1923, s./S. 21–26, 74, obr. / Abb. IV; Buchwald 1925, s./S. 6–7; Braune – Wiese 1929, s./S. 13, kat. č. / Kat. Nr. 9, obr. / Abb. 6; Abramowski 1933, s./S. 46, 49; Walicki 1933–1934, obr. / Abb. 6; Dobrowolski 1937, s./S. 17; Clasen 1938, s./S. 97; Frey 1938, s./S. 26–27; Clasen 1939, s./S. 101, 102, obr. / Abb. 68; Bachmann 1943, s./S. 63; Chmarzyński 1948, s./S. 149–150, obr. / Abb. s./S. 146; Dobrowolski 1948, s./S. 105–106, obr. / Abb. 45; Dutkiewicz 1949, s./S. 58; Bachmann 1953, s./S. 522; Wirth 1960, obr. / Abb. 34, zvl. / bes. s./S. 382; Metz 1961, s./S. 193–199, obr. / Abb. 3; Dutkiewicz 1965, s./S. 302, obr. / Abb. 188; Stafsky 1966, s./S. 225; Ziomecka 1968, s./S. 37–41, kat. č. / Kat. Nr. 6; *Mille ans d'art* 1969, nestr. / unpag., kat. č. / Kat. Nr. 10; Bloch 1970, s./S. 261, 280, obr. / Abb. 31; Le Goff 1970, s./S. 453, obr. / Abb. 221; Grossmann 1970, s./S. 323; *1000 Years* 1970, s./S. 23, 30, kat. č. / Kat. Nr. 8, obr. nečísl. / Abb. unnummeriert; Świechowski 1972, s./S. 289, 296, č./Nr. 305b; *Kunst in Polen* 1974, s./S. 27, kat. č. / Kat. Nr. 7, obr. / Abb. 8; *Lexikon* 1975, s./S. 58; Kębtowski 1976, s./S. 24; Białłowicz-Krygierowa 1978, s./S. 247–252, n./f., obr. / Abb. 2–6; Ziomecka 1978, s./S. 493, obr. / Abb.; Białłowicz-Krygierowa 1981a, s./S. 37–42, 80, pozn. / Anm. 4, s./S. 97–98; Kębtowski 1987, s./S. 71, obr. / Anm. 162; Ziomecka 1995, s./S. 10; Guldan-Klamecka 1997, s./S. 8, obr. / Abb. s./S. 13; Guldan-Klamecka – Ziomecka 2003, s./S. 12, 24, 44, 54, 55, 56, 203–204, kat. č. / Kat. Nr. III/1, obr. / Abb. III/1 (autorka hesla / Autorin des Eintrags: Anna Ziomecka); Kaczmarek 2007, s./S. 132; Kaczmarek 2008, s./S. 227–234, obr. / Abb. 274.

Vystaveno v Olomouci / Ausgestellt in Olmütz

Podle nápisu na soklu byla socha v roce 1888 renovována malířem F. Granerem ve Skarbimierzi. V roce 1915 prošla restaurátorským zásahem v konzervátorském ateliéru Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Během konzervace byly z jejího povrchu odstraněny části pozdější polychromie a odkryta polychromie původní. V roce 1962 v konzervátorském ateliéru Pracownia Konserwacji Muzeum Śląskiego (nyní Národní muzeum ve Vratislavi) byla upevněna polychromie sochy, v roce 1969 byla přilepena tehdy nově nalezená pravá Ježíškova ruka. V letech 1996–1997 Dr. Władysław Pyszyński z Vratislavské university provedl dendrologický průzkum odebraného vzorku dřeva. V roce 2013 Barbara Kicielińska z konzervátorského ateliéru Pracownia Konserwacji Malarstwa i Rzeźby v Národním muzeu ve Vratislavi provedla drobné retuše polychromie.

Původ sochy je stále nejasný. Předpokládá se že původně byla umístěna v baldachýnovém retáblu. V roce 1915 byla zakoupena do sbírek Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (inv. č. 58:15) od Paula Hoffmana z Vratislavi, který ji dříve získal ve Skarbimierzi (okres Olawa), kde se nacházela již delší dobu. Během druhé světové války byla Němci uložena do františkánského kláštera v Prudníku a po skončení války dočasně uchovávala ve Slezském muzeu v Bytomi. Od roku 1948 se nachází ve sbírkách Státního muzea, nyní Národního muzea ve Vratislavi.

Socha, považovaná za prvotní dílo stylového okruhu Madon na lvu, představuje Marii, Královnu nebes a země, sedící na lvím trůně ve společnosti andělů. Maria ukazuje věřícím žehnajícího Ježíše – Spasitele, stojícího na její kolenní. K jeho vítězství nad hříchem a smrtí odkazuje jak pokora lvů, tak andělská adorace.

Socha je v literatuře datována různě, mimo jiné do 40. let 14. století (Wiese 1923), 2. třetiny 14. století (Braune – Wiese 1929), kolem poloviny 14. století (Frey 1938), 60. let 14. století (Clasen 1939, Dutkiewicz 1965, Ziomecka 1968, Białłowicz-Krygierowa 1981a), kolem 1370 (Dobrowolski 1974) a nedávno opětovně do 2. třetiny 14. století (Guldan-Klamecka, Ziomecka 2003). Obecně je spojována s dílnou Mistra figur apoštolů činnou ve Vratislavi (např. Clasen 1939, Ziomecka 1968, Białłowicz-Krygierowa 1981). Bloch (1970) považoval Skarbimierzskou Madonu za ikonografický typ, v němž jsou zřejmé tři ideologické náměty spojené s představením Krista – krotitele zlých mocí symbolizovaných lvem, Šalomounova trůnu s dvojicí lvů, kteří plní úlohu podnožky, a lva – atributu vládců,

symbolu nejvyšší moci a práva. Podle Ziomecké (2003) vyobrazení Ježíška v pozici Krista – Soudce spolu s motivem Mariina šlapání po lvu naznačuje, že v daném díle jsou navzájem propojeny dva náměty: Panna Maria – *Sedes Sapientiae*, související s Šalomounovým trůnem, a odkaz na triumf vítězství v žalmu 90,11-13, které spolu znázorňují myšlenku spoluvykupitelské úlohy a přímlyvy Svaté Panny. Dle Białłowicz-Krygierové (1981) je socha dílem, které významově souvisí s laickými vzory, oslavujícími vládce.

Badatelé, kteří popisovali Skarbimierzskou Madonu, zdůrazňovali fenomén prostorové iluze tohoto díla, které se podařilo dosáhnout díky dovednému využití perspektivních zkratk. Kaczmarek (2007, 2008) si v postavení nohou Madony na různých úrovních, díky kterému bylo posíleno zdání hloubky, všímá souvislosti s italskou tradicí reliéfních a malovaných ikon z počátku trecenta. Tímto potvrzuje dřívější domněnku Białłowicz-Krygierové (1981), která poukazovala na závislost zobrazení Madon na lvech mimo jiné na italském a italobyzantském umění. Dle Kaczmarka se spojení toskánské tradice komponování trůnících postavy se zobrazením Madony na lvím trůně mohlo objevit v okruhu císaře Ludvíka IV. Witelshacha. Kaczmarek (2008, s. 233) nevyklučuje, že císařova italská politika a také politické sbližení, k němuž došlo mezi Bolkem II. Svidnickým a Ludvíkem, „*znamenal pro nějakého schopného řezbáře příležitost inspirovat se toskánským uměním*“, jejímž důsledkem bylo vytvoření Skarbimierzské Madony.

Der Aufschrift auf dem Sockel zufolge wurde die Skulptur 1888 von dem Maler F. Graner in Hermsdorf restauriert. Im Jahre 1915 durchlief sie einen restauratorischen Eingriff im Restaurierungsatelier des Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Während der Restaurierung wurden spätere Farbfassungen von ihrer Oberfläche entfernt und die ursprüngliche Fassung freigelegt. 1962 wurde im Restaurierungsatelier des schlesischen Museums (Muzeum Śląskie, jetzt Nationalmuseum Breslau) die Farbfassung der Statue gefestigt, 1969 wurde die damals neu aufgefundene rechte Hand des Jesuskindes angeklebt. In den Jahren 1996–1997 unternahm Dr. Władysław Pyszyński von der Breslauer Universität an einer entnommenen Holzprobe eine dendrochronologische Untersuchung. 2013 führte Barbara Kicielińska des Ateliers für Restaurierung von Malerei und Schnitzwerken im Nationalmuseum Breslau (Pracownia Konserwacji Malarstwa i Rzeźby, Muzeum

Narodowe we Wroclawiu) kleinere Retuschen der Farbfassung aus.

Die Herkunft der Skulptur ist weiterhin unklar. Man nimmt an, dass sie ursprünglich in einem Baldachinretabel untergebracht war. Im Jahre 1915 wurde sie von Paul Hoffman aus Breslau für die Sammlungen des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer angekauft (Inv. Nr. 58:15). Er hatte sie schon früher in Hermsdorf (Kreis Ohlau) erworben, wo sie sich schon längere Zeit befunden hatte. Während des Zweiten Weltkriegs wurde sie von den Deutschen im Franziskanerkloster in Neustadt eingelagert und während des Kriegsendes zeitweise im Schlesischen Museum in Beuthen aufbewahrt. Seit 1948 befindet sie sich in den Sammlungen des Staatlichen Museums, jetzt das Nationalmuseum Breslau.

Die als ein primäres Werk des Stilumkreises der Löwenmadonnen angesehene Skulptur stellt Maria, die Königin des Himmels und der Erde, in der Gesellschaft von Engeln auf einem Löwenthron sitzend dar. Maria zeigt den Gläubigen den auf ihrem Knie stehenden, segnenden Erlöser Jesus. Auf seinen Sieg über Sünde und Tod verweisen sowohl die Demut der Löwen als auch die Verehrung der Engel.

Die Skulptur wurde in der Literatur unterschiedlich datiert, unter anderem in die 40er Jahre des 14. Jahrhunderts (Wiese 1923), in das zweite Drittel des 14. Jahrhunderts (Braune – Wiese 1929), um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Frey 1938), in die 60er Jahre des 14. Jahrhunderts (Clasen 1939, Dutkiewicz 1965, Ziomecka 1968, Białowicz-Krygierowa 1981a), um 1370 (Dobrowolski 1974) und unlängst wiederum in das 2. Drittel des 14. Jahrhunderts (Guldan-Klamecka, Ziomecka 2003). Allgemein wird sie mit dem in Breslau tätigen Meister der Apostelfiguren verbunden (z.B. Clasen 1939, Ziomecka 1968, Białowicz-Krygierowa 1981). Bloch (1970) hielt die Hermsdorfer Madonna für einen ikonographischen Typus, in dem offenbar drei ideologische Themen mit der Darstellung Christi verbunden sind – Bezwingen der bösen Mächte, symbolisiert durch den Löwen, der Thron Salomons mit zwei Löwen, welche die Aufgabe von Trägern erfüllen und der Löwe als Attribut der Herrscher, Symbol der höchsten Macht und des Rechts. Nach Ziomecka (2003) zeigt die Darstellung des Jesuskindes in der Stellung von Christus als Richter zusammen mit dem Motiv der auf den Löwen tretenden Maria, dass im gegebenen Werk zwei Themen miteinander verbunden sind: Maria als *Sedes sapientiae* im Zusammenhang mit dem Thron Salomons und der Hinweis auf den Triumph

des Sieges im Psalm 90 (91), 11-13, die zusammen den Gedanken von Mariens Rolle als Miterlöserin und ihre Fürbitte darstellen. Nach Białowicz-Krygierowa (1981) ist die Statue ein Werk, das inhaltlich mit weltlichen, den Herrscher preisenden Vorbildern zusammenhängt. Forscher, welche die Hermsdorfer Madonna beschrieben haben, betonten das Phänomen der räumlichen Illusion dieses Werkes, das durch den geschickten Gebrauch perspektivischer Verkürzungen zu erreichen gelang.

Kaczmarek (2007, 2008) bemerkte in der Stellung der Beine der Madonna auf verschiedenen Niveaus, dank der die Tiefenwirkung verstärkt wurde, einen Zusammenhang mit der italienischen Ikontradition in Bild und Relief vom Beginn des Trecento. Damit bestätigte er eine frühere Vermutung von Białowicz-Krygierowa (1981), die auf die Abhängigkeit der Darstellung der Löwenmadonnen unter anderem von der italienischen und italobyzantinischen Kunst hingewiesen hat. Kaczmarek zufolge könnte die Verbindung der toskanischen Tradition des Komponierens thronender Gestalten mit der Darstellung der Madonna auf dem Löwenthron im Kreise des Wittelbacher Kaisers Ludwig IV. aufgetaucht sein. Kaczmarek (2008, S. 233) schließt nicht aus, dass die kaiserliche Italienpolitik und auch die politische Annäherung, zu der es zwischen Bolko II. von Schweidnitz und Ludwig gekommen war, „für irgendeinen fähigen Bildschnitzer die Gelegenheit bedeutete, sich von der toskanischen Kunst inspirieren zu lassen“, deren Ergebnis die Erschaffung der Hermsdorfer Madonna war.

BGK

39 TRŮNÍCÍ MADONA NA LVECH Z KROSNOWIC MUTTERGOTTES AUF DEM LÖWENTHRON VON RENGERSDORF

Slezsko (Kladsko?), kolem 1370 / Schlesien (Glatz?), um 1370

Lípa / Lindenholz, 85 × 34 × 17 cm, reliéf, vzadu vyžlabeno; pozůstatek bývalého oltářního retáblu / Relief, rückseitig ausgehöhlt, aus einem ehemaligen Altarretabel
Koruna Marie zkrácena, chybí část žezla, hlava holubice a chodidlo anděla po pravé Mariině ruce; rozsáhle zachovaná původní polychromie, zlatení, stříbření, lazury / Die Krone Mariens ist beschnitten, es fehlen ein Teil des Szepters, der Kopf der Taube und der Fuß des Engels zur Rechten von Marias Hand; ursprüngliche Farbfassung, Vergoldung, Versilberung, Lüsterung weitgehend erhalten Původem z Krosnowic, Kladsko / Herkunft aus Rengersdorf, Glatz

Získáno 1951 ze soukromého vlastnictví / 1951 erworben aus Privateigentum
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, inv. č. / Inv. Nr. Pl. O. 2876

Literatura / Literatur: Metz 1951; Wiese 1958, s./S. 39, 70, kat. č. / Kat. Nr. 110; Metz 1961; Ziomecka 1968, s./S. 37; Bloch 1970, s./S. 280–281, obr. / Abb. 1–9; Białowicz-Krygierowa 1978, s./S. 260–268; Homolka 1978, s./S. 643; Stafski 1978; Białowicz-Krygierowa 1981a, s./S. 17, pozn. / Anm. 8, 38–39, 47; Białowicz-Krygierowa 1981b, s./S. 66–67, kat. č. / Kat. Nr. B 28; Stafski 1994; Metz, Maria 2006; Suckale – Fajt 2006; Bartlová 2007, s./S. 36–40, 44–45; Kammel 2007, s./S. 280, 424, kat. č. / Kat. Nr. 388; Mudra 2007, s./S. 57–60.

Vystaveno v Olomouci a Leogangu / Ausgestellt in Olmütz und Leogang

Madona z Krosnowic zobrazuje Marii – Královnu nebes – na trůně, dole se dvěma položenými lvy. Oblečený Ježíšek sedí na matčině pravé noze a v ruce drží holubici. Po stranách klečí na hlavách lvů dvě chlapecké postavy v pláštích vzadu s kapuckami. Levá vztahuje ruce k Ježíškovi a Marii, pravá k Ježíškovi a Mariině žezlu. Námětem reliéfu – „*Matka Boží se lvy u trůnu*“ („Die Mutter Gottes auf dem Löwenthron“) – se především na základě biblických odkazů zabýval Peter Metz (1951). Madonu z Krosnowic a podobný reliéf ze Skarbimierze (kat. č. 38) vyzvedl jako nejúplnější vyjádření ikonografických a symbolických představ celého okruhu slezsko-pruských Madon na lvu. Citoval mimo jiné slova archanděla Gabriela při Zvěstování Panně Marii (L 1,28-35): „*Bud' zdráva, milostí zahrnutá, Pán s tebou. (...) Hle, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš. Ten bude veliký a bude nazván synem Nejvyššího a Pán Bůh mu dá trůn jeho otce Davida. Na věky bude kralovat nad rodem Jákobovým a jeho království nebude konce. (...) Sestoupí na tebe Duch svatý a moc Nejvyššího tě zastíní; proto i tvé dítě bude svaté a bude nazváno Syn Boží.*“ A slova Bible o nadřazení Ježíše andělům (Žd 1,1-6): „*... stal se o to vznešenějším než andělé, oč je převyšuje jménem, které mu bylo dáno. (...) Ať se mu pokloní všichni andělé Boží!*“ Panna Maria – Ježíšův trůn – je trůnem Spravedlnosti a trůnem Ježíše jako Soudce nad světem. Mladistvé postavy po stranách Peter Metz vložil jako zpodobnění služebných andělů, oděných do pluvialů, slavnostního šatu kleriků. O deset let později Peter Metz svůj předchozí výklad symboliky krosnowického sousoší upřesnil. Vyšel z poznatku, že zdejší „andělům“ chybí křídla. Odtud postavil „děti“ ze spodní části reliéfu interpretoval jako znázornění betlémských

neviňátek zavražděných králem Herodem, prvních mučedníků, bezprostředně u Ježíšova trůnu – s odkazem na „*Nechte děti a nebraňte jim jít ke mně; neboť takovým patří království nebeské*“ (Mat. 19,14). Lvi zde na rozdíl od Skarbimierze trůn nestřeží. Mají podřízenou úlohu podobně jako lvi nesoucí na zádech sloupy románských portálů.

V dosavadní literatuře se zatím snad nikdo nepozastavil nad nehezkým, dospělého muže připomínajícím obličejem krosnowického Ježíška s neúměrně velkou hlavou (na rozdíl od Madony ze Skarbimierze). Z dnešního hlediska „nehezké“ Ježíšky obecně inspiroval senzualismus měkkého stylu třetí čtvrtiny čtrnáctého století, reagující na idealizující manýrismus předchozích desetiletí (viz např. v předchozích katalogových položkách opakovaně zmíněné sochy spojené s Mistrem Michelské Madony). Podobně „zestárlého“ Ježíška ukazuje Madona na lvu z vratislavského kostela sv. Maří Magdalény (kat. č. 35). Nicméně Ježíšek Madony z Krosnowic představuje v tomto směru – patrně nejen ve střední Evropě – maximum. Kontrastně působí naopak vsloveně „dívčí“ tvář Marie. Spolu s Ježíšovým gestem a holubicí mohlo toto sousoší tímto způsobem jako „nový Šalomounův trůn“ připomínat věčnou moudrost Krista Soudce.

Peter Metz (1951) nezjistil od autora Madony z Krosnowic jinou zachovanou práci. V porovnání s Madonou ze Skarbimierze upozornil na užší, kompaktnější a plastičtější provedení, odlišné typy tváří. Za nejbližší považoval – včetně úzkého, ve Slezsku méně častého typu Mariina obličej – zaniklou Madonu na lvu z Manzovy sbírky (viz kat. č. 34). Podle Clasenovy chronologie slezsko-pruských Madon na lvu dospěl k datování „*kolem 1370–1380*“. Erich Wiese (1958) konstatoval nové prostorové cítění („*Raumgefühl*“) a hlásící se nástup krásného slohu. Zůstal u Metzova datování. Jaromír Homolka (1978) předpokládal, že Madonu z Krosnowic a Madonu z farního kostela v Broumově (kat. č. 9) vytvořila dílna hypoteticky činná pro pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic v Kladsku (*1364). Zofia Białłowicz-Krygierowa (1978) zevrubně komparovala kromě skarbimierzské a krosnowické další dvě, zjevně mladší Trůnicí Madony se lvy v Rybnitzu u Rostoku (katalogové údaje Białłowicz-Krygierowa 1981b, s. 97–98, kat. č. B 70) a v Pietrzwałdu ve Východním Pomoří (ibidem, s. 88–89, kat. č. 5–58). Madonu ze Skarbimierze analyzovala jako prototyp („*pierwowzorz*“) tří následujících replik, u nichž postupně docházelo k úbytku kvality



89 Kat. č./Kat.Nr.39

a předchozího ikonografického aparátu, tedy včetně Madony z Krosnowic. Typ Mariíny tváře shledala už u Madony ze Szymocina (Białłowicz-Krygierowa 1981b, s. 107–108, kat. č. B 84), později u Madony z Manzovy sbírky. Aleš Mudra (2007, s. 59, obr. 27) naproti tomu zmínil podobnost s tváří západočeské Madony z Bečova, jistě myšleno včetně ztvárnění vlasů a účesu. Lze ovšem podotknout, že ikonografické diference analyzované Marií Metzovou, jiný typ Mariína obličej a „nehezky“ Ježíšek dovolují uvažovat o existenci jiného – nedochovaného – prototypu krosnowické Madony, než je Madona ze Skarbimierze.

Die Madonna von Rengersdorf stellt Maria – die Himmelskönigin – auf dem Thron mit zwei liegenden Löwen unter ihren Füßen dar. Das bekleidete Jesuskind sitzt auf dem rechten Bein Mariens und hält eine Taube in der Hand. An den Seiten knien auf den Löwenhäuptern zwei jugendhafte Figuren in Kapuzenmänteln. Die linke streckt die Hände zum Jesuskind und Maria aus, die rechte zum Jesuskind und zum Szepter Mariens. Mit dem Thema des Reliefs – „Die Muttergottes auf dem Löwenthron“ – hat sich Peter Metz (1951) vor allem auf der Grundlage der biblischen Verweise beschäftigt. Die Madonna von Rengersdorf und das ähnliche Relief aus Hermsdorf / Skarbimierz (Kat. Nr. 38) hob er als vollständigsten Ausdruck ikonographischer und symbolischer Vorstellungen des ganzen Umkreises der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen hervor. Er zitierte unter anderem die Worte des Erzengels Gabriel bei der Verkündigung an Marias (Lk 1,28-35): „Gegrüßt seist du, voll der Gnaden, der Herr ist mit dir (...) Siehe du wirst empfangen in deinem Leibe, und einen Sohn gebären, und du sollst seinen Namen Jesus heißen. Dieser wird groß sein, und der Sohn des Allerhöchsten genannt werden: Gott der Herr, wird ihm den Thron seines Vaters David geben, und er wird herrschen im Hause Jakobs ewiglich, und seines Reiches wird kein Ende sein. (...) Der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Allerhöchsten dich überschatten: darum wird auch das Heilige, welches aus dir geboren werden soll, Sohn Gottes genannt werden“ und die Worte der Bibel über die Überordnung Jesu über die Engel (Hebr 1,1-6): „... der um so viel besser als die Engel geworden, je vorzüglicher der Name ist, den er vor ihnen ererbt hat (...) Es sollen ihn anbeten alle Engel Gottes!“ Die Jungfrau Maria – der Thron Jesu – ist der Thron der Gerechtigkeit und der Thron Jesu als Weltenrichter. Die jugendlichen Gestalten an den Seiten

legte Peter Metz als Wiedergabe von dienstbaren Engel aus, gekleidet im Pluviale, dem Festgewand der Kleriker. Zehn Jahre später präzisierte Peter Metz seine vorangegangene Auslegung der Symbolik der Rengersdorfer Gruppe. Von der Erkenntnis ausgehend, dass den „Engeln“ die Flügel fehlen, interpretierte er die „Kindergestalten“ vom unteren Teil des Reliefs als Darstellung der von König Herodes ermordeten unschuldigen Kinder von Bethlehem, der ersten Märtyrer, beim Thron Jesu – mit dem Hinweis auf „Lasset die Kindlein zu Mir kommen, denn für solche ist das Himmelreich“ (Mat. 19,14). Die Löwen bewachen hier im Unterschied zu Hermsdorf nicht den Thron. Sie haben ähnlich wie die Löwen, welche die Säulen romanischer Portale tragen, eine untergeordnete Aufgabe.

In der bestehenden Literatur hat bislang vielleicht niemand an dem an einen erwachsenen Menschen erinnernden, unschönen Gesicht des Rengersdorfers Jesuskinds mit einem unverhältnismäßig großen Kopf (im Unterschied zur Madonna von Hermsdorf) Anstoß genommen. Das nach heutigen Maßstäben „hässliche“ Jesuskind wurde allgemein vom Sensualismus des weichen Stils des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts inspiriert, der auf den idealisierenden Manierismus der vorangegangenen Jahrzehnte reagierte (siehe z.B. die in den vorherigen Katalogeinträgen wiederholt erwähnten Skulpturen, die mit dem Meister der Madonna von Michle verbunden sind). Ein ähnlich „gealtertes“ Jesuskind zeigt die Löwenmadonna aus der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena (Kat. Nr. 35). Nichtsdestotrotz repräsentiert das Kind der Madonna von Rengersdorf in dieser Richtung ein – offenbar nicht nur in Mitteleuropa – unbestrittenes Maximum. Im Kontrast dazu steht dagegen das ausgesprochen „mädchenhafte“ Antlitz Mariens. Zusammen mit der Geste und der Taube in der Hand des Jesuskinds konnte diese Skulpturengruppe als „neuer Thron Salomons“ auch auf diese Weise an die ewige Weisheit des Richters Christi erinnern.

Peter Metz (1951) hat keine anderen erhaltenen Arbeiten vom Schöpfer der Rengersdorfer Madonna festgestellt. Im Vergleich mit der Madonna von Hermsdorf machte er auf die schmalere, kompaktere und plastischere Ausführung und die unterschiedlichen Gesichtstypen aufmerksam. Als am nächsten stehend – einschließlich des schmaleren, in Schlesien weniger häufigen Gesichtstypus Mariens – hielt er die zerstörte Löwenmadonna der Sammlung Manz (siehe

Kat. Nr. 34). Nach Clasens Chronologie der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen kam er zu einer Datierung „um 1370–1380“. Erich Wiese (1958) konstatierte ein neuartiges „Raumgefühl“ und Anzeichen des kommenden *schönen Stils*. Er blieb bei der Datierung von Metz. Jaromír Homolka (1978) nahm an, dass die Madonna von Rengersdorf und die Madonna aus der Pfarrkirche in Braunau (Kat. Nr. 9) von einer Werkstatt geschaffen wurden, die hypothetisch für den Erzbischof Ernst von Pardubitz in Glatz tätig gewesen war (* 1364). Zofia Białłowicz-Krygierowa (1978) verglich ausführlich außer der Hermsdorfer und Rengersdorfer Madonna zwei weitere, offensichtlich jüngere Madonnen auf Löwenthronen im Kloster Ribnitz bei Rosstock (Katalogangaben Białłowicz-Krygierowa 1981b, S. 97–98, Kat. Nr. B 70) und in Peterswalde / Pietrzwałd in Ostpommern (ibidem, S. 88–89, Kat. Nr. 5–58). Die Madonna aus Hermsdorf analysierte sie als Prototyp („*piwoworz*“) dreier nachfolgender Repliken, bei denen es schrittweise zu einem Schwund der Qualität und des vorangegangenen ikonographischen Apparats kam, also einschließlich der Madonna von Rengersdorf. Den Typus des Mariengesichts fand sie bei der Madonna aus Szymocin (Białłowicz-Krygierowa 1981b, S. 107–108, Kat. Nr. B 84), später bei der Madonna aus der Sammlung Manz. Aleš Mudra (2007, S. 59, Abb. 27) erwähnt demgegenüber die Ähnlichkeit mit dem Gesicht der westböhmischen Madonna von Hochpetsch / Bečov, sicherlich einschließlich der Haargestaltung und der Frisur gedacht. Man kann freilich hinzufügen, dass die von Maria Metz analysierten ikonographischen Differenzen, ein anderer Gesichtstypus Mariens und ein „unschönes“ Jesuskind, die Existenz eines anderen – nicht erhaltenen – Prototyps der Rengersdorfer Madonna als den der Madonna von Hermsdorf zu erwägen erlaubt.

III

PŘEHLED FOTOGRAFIÍ / ABBILDUNGSNACHWEIS

- Obálka / Buchumschlag
Mistr Michelské Madony / Meister der Madonna von Michle, Madonna na lvu z Klosterneuburgu / Löwenmadonna von Klosterneuburg, Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag (kat. č./Kat. Nr. 5). Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- Frontispis / Frontispiz
Trůnící Madona, Žaltář Roberta de Lisle / Thronende Muttergottes, Psalterium von Robert de Lisle, The British Library, London, Arundel 83, fol. 131v. Foto © The British Library.
- 1
Tympanon kostela Panny Marie Sněžné v Praze / Tympanon der Karmeliter-Klosterkirche Maria Schnee in Prag. Foto: Archiv Ivo Hlobila / Archiv Ivo Hlobil.
- 2
Madona na lvu, Ilbenstadt bei Friedberg, klášterní kostel premonstrátů / Löwenmadonna, Klosterkirche der Prämonstratenser in Ilbenstadt bei Friedberg. Foto © Ivo Hlobil.
- 3
Katedrála ve Štrasburku, západní fasáda / Münster zu Straßburg, Westfassade. Foto: Archiv Ivo Hlobila / Archiv Ivo Hlobil.
- 4
Relikviář krále Davida / König David-Reliquiar, Historisches Museum Basel. Foto © Historisches Museum Basel.
- 5
Madona z kaple Saint-Aignan v Paříži, katedrála Notre-Dame, Paříž / Madonna der St. Aignan-Kapelle in Paris, Kathedrale Notre-Dame, Paris. Foto © ISIFA Image Service / Archiv für Kunst und Geschichte Berlin.
- 6
Madona na lvu z Heuchelheimu bei Gießen / Löwenmadonna aus Heuchelheim bei Gießen, Landesmuseum Darmstadt. Foto © Landesmuseum Darmstadt.
- 7
Madona z Kladska / Glatzer Madonna, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Foto © b p k – Photo Agency / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders.
- 8
Liber viaticus Jana ze Středy / Liber viaticus des Johannes von Neumarkt, knihovna Národního muzea v Praze / Bibliothek des Nationalmuseums Prag, XIII A 12, fol. 69v. Foto © Knihovna Národního muzea.
- 9
Alegorie Síly / Allegorie der Stärke, Bréviaire de Belleville, Bibliothèque nationale de France, Paris, LATIN 10483, fol. 37r (detail / Detail). Foto © Bibliothèque nationale de France.
- 10
Apoštolové z kostela sv. Maří Magdalény ve Vratislavi / Apostel aus der Kirche St. Maria Magdalena in Breslau, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Foto © Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- 11
Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi, kat. č. 31 (detail) / Löwenmadonna aus der Kirche St. Matthias in Breslau, Kat. Nr. 31 (Detail). Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 12
Trůnící Madona na lvech ze Skarbimierzi, kat. č. 38 (detail) / Maria mit Kind auf Löwenthron aus Skarbimierz, Kat. Nr. 38 (Detail). Foto © Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- 13
Madona na lvu z Łukowa, kat. č. 4 (detail) / Löwenmadonna von Łukowo, Kat. Nr. 4 (Detail). Foto © Zdeněk Sodoma – Muzeum umění Olomouc.
- 14
Madona z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, Královská kanonie premonstrátů na Strahově (detail) / Madonna aus der Pfarrkirche St. Jakob in Iglau, Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag (Detail). Foto © Markéta Ondrušková – Muzeum umění Olomouc.
- 15
Madona z kostela sv. Jakuba v Jihlavě / Madonna aus der Pfarrkirche St. Jakob in Iglau, Královská kanonie premonstrátů na Strahově / Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag. Foto © Markéta Ondrušková – Muzeum umění Olomouc.
- 16
Vyšebrodský oltář, Zmrtvýchvstání / Hohenfurter Altar, Auferstehung Christi, Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag. Foto © Národní galerie v Praze.
- 17
Madona strahovská / Strahover Madonna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově / Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov zu Prag. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR v. v. i.
- 18
Sv. Bartoloměj z Vimperka, Regionální muzeum v Českém Krumlově / Hl. Bartholomäus aus Winterberg, Regionalmuseum Krumau. Foto © Roman Lavička – Regionální muzeum v Českém Krumlově.
- 19
Mistr Theodorik, Sv. Marek, Karlštejn, Kaple sv. Kříže (detail) / Meister Theoderich, Hl. Markus, Burg Karlstein, Kapelle des Heiligen Kreuzes (Detail). Foto: Archiv Ivo Hlobila / Archiv Ivo Hlobil.
- 20
Konzola se lvem, Praha, kostel Matky Boží před Týnem / Konsole mit Löwe, Prag, Kirche der Muttergottes vor dem Teyn. Foto: Archiv Ivo Hlobila / Archiv Ivo Hlobil.
- 21
Lev, Praha, Staroměstská mostecká věž / Löwe, Prag, Altstädter Brückenturm. Foto: Archiv Ivo Hlobila / Archiv Ivo Hlobil.
- 22, 23
Kat. č./Kat. Nr. 1 – Trůnící Madona se lvem a baziliškem / Thronende Muttergottes mit Löwe und Basilisk, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, inv. č./Inv. Nr. 1893.199. Foto © Maria Tuszynska-Thrun.
- 24, 25
Kat. č./Kat. Nr. 2 – Trůnící Madona na lvu (klenební svorník) / Thronende Löwenmadonna (Gewölbeschlussstein), Moravská galerie v Brně / Mährische Galerie Brünn, inv. č./Inv. Nr. E 60 a. Foto © Kamil Till – Moravská galerie v Brně.
- 26
Kat. č./Kat. Nr. 3 – Listina s pečetí kanonie premonstrátů v Kaiserslauternu / Urkunde mit Konvent-Siegel der Prämonstratenser in Kaiserslautern, Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Landeshauptarchiv Koblenz, Inv. Nr. Best 48 Nr. 5062. Foto © Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand 48 Nr. 5062.
- 27, 28
Kat. č./Kat. Nr. 4 – Madona na lvu z Łukowa / Löwenmadonna von Łukowo, Poznań, Muzeum Archidiecezjalne / Posen, Erzdiozesanmuseum, inv. č./Inv. Nr. 4594. Foto © Zdeněk Sodoma – Muzeum umění Olomouc.
- 29, 30, 31
Kat. č./Kat. Nr. 5 – Madona na lvu z Klosterneuburgu / Löwenmadonna von Klosterneuburg, Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag, inv. č./Inv. Nr. P8935. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 32
Kat. č./Kat. Nr. 6 – Madona z Veveří / Muttergottes von Eichhorn, Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag, inv. č./Inv. Nr. O 7232. Foto © Národní galerie v Praze.
- 33
Kat. č./Kat. Nr. 7 – Sv. Anna Samotřetí / Hl. Anna Selbdritt, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, inv. č./Inv. Nr. Pl. O. 2494. Foto © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- 34, 35
Kat. č./Kat. Nr. 8 – Madona z klášterního kostela v Broumově / Madonna aus der Klosterkirche von Braunau, Broumov, benediktinský klášter, kostel sv. Vojtěcha / Braunau, Benediktinerkloster, Kirche St. Adalbert. Foto © Zdeněk Sodoma – Muzeum umění Olomouc.

- 36
Kat. č./Kat. Nr. 9 – Madona z farního kostela v Broumově / Madonna aus der Pfarrkirche in Braunau, Broumov, farní kostel sv. Petra a Pavla / Braunau, Pfarrkirche St. Peter und Paul. Foto © Zdeněk Sodoma – Muzeum umění Olomouc.
- 37, 38
KKat. č./Kat. Nr. 10 – Madona z Therasu / Die Madonna von Theras, Höbarth- und Madermuseum, Horn (Waldviertel, Dolní Rakousko / Niederösterreich). Foto © Museen der Stadt Horn.
- 39
Kat. č./Kat. Nr. 11 – Madona z Petrovic / Madonna aus Petrowitz, Brněnské biskupství / Bistum Brunn. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 40
Kat. č./Kat. Nr. 11 – Sv. Petr z Petrovic / Hl. Peter aus Petrowitz, Brněnské biskupství / Bischoftum Brunn. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 41, 42
Kat. č./Kat. Nr. 12 – Madona z Lokte / Madonna aus Elbogen, Západočeské muzeum v Plzni, Uměleckoprůmyslové oddělení / Westböhmisches Museum Pilsen, Abteilung Kunstgewerbe, inv. č./Inv. Nr. UMP 24299. Foto © Západočeské muzeum v Plzni / West-Bohemian Museum in Pilsen.
- 43, 44
Kat. č./Kat. Nr. 13 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Bayerisches Nationalmuseum in München, inv. č./Inv. Nr. L 89/613. Foto © Bayerisches Nationalmuseum, München; Foto: Bastian Krack.
- 45, 46
Kat. č./Kat. Nr. 14 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Bayerisches Nationalmuseum München, inv. č./Inv. Nr. 22/66. Foto © Bayerisches Nationalmuseum, München; Foto: Bastian Krack.
- 47, 48
Kat. č./Kat. Nr. 15 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Bergbau- und Gotikmuseum Leogang. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 49, 50
Kat. č./Kat. Nr. 16 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Museum Bachschmiede in Wals. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 51, 52
Kat. č./Kat. Nr. 17 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. č./Inv. Nr. RF 4625. Foto © Musée du Louvre, Paris, Département des Sculptures.
- 53, 54
Kat. č./Kat. Nr. 18 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Hamburg, soukromý majetek / Hamburg, Privatbesitz. Foto © Prof. Meyer-Veden, Hamburg
- 55, 56
Kat. č./Kat. Nr. 19 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Bode-Museum, Skulpturensammlung, Berlin, inv. č./Inv. Nr. 1/1969. Foto © Antje Voigt, Berlin – Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst.
- 57
Kat. č./Kat. Nr. 20 – Stojící Madona / Stehende Muttergottes, Sammlung Rudolf Leopold, Wien. Foto © Konrad Rainer, Salzburg.
- 58, 59
Kat. č./Kat. Nr. 21 – Sandsteifigur Hl. Erentrudis, Salcburk, klášter benediktinek Nonnberg / Salzburg, Benediktinerinnenstift Nonnberg. Foto © Benediktinen-Frauenstift Nonnberg; Foto: Josef Kral.
- 60, 61
Kat. č./Kat. Nr. 21 – Sandsteifigur Hl. Regitrudis, Salcburk, klášter benediktinek Nonnberg / Salzburg, Benediktinen-Frauenstift Nonnberg. Foto © Benediktinen-Frauenstift Nonnberg; Foto: Josef Kral.
- 62, 63, 64
Kat. č./Kat. Nr. 22 – Sedící Madona z Astenu / Sitzende Madonna von Asten, Diözesanmuseum Freising, inv. č./Inv. Nr. L. 7601. Foto © Walter Bayer – Diözesanmuseum Freising.
- 65
Kat. č./Kat. Nr. 23 – Sedící Madona z Nonnbergu / Sitzende Madonna von Nonnberg, Salzburg Museum, inv. č./Inv. Nr. 138-32. Foto © Museum Salzburg.
- 66, 67
Kat. č./Kat. Nr. 24 – Sedící Madona s holubicí / Sitzende Madonna mit Taube, Bayerisches Nationalmuseum München, inv. č./Inv. Nr. 66/30. Foto © Bayerisches Nationalmuseum, München; Foto: Bastian Krack.
- 68
Kat. č./Kat. Nr. 25 – Madona zvaná konopištská / Madonna, genannt von Konopischt, Národní galerie v Praze / Nationalgalerie Prag, inv. č./Inv. Nr. P 5474. Foto © Národní galerie v Praze.
- 69, 70
Kat. č./Kat. Nr. 26 – Stojící Madona / Stehende Muttergottes, Museum Salzburg, inv. č./Inv. Nr. 178-32. Foto © Museum Salzburg.
- 71
Kat. č./Kat. Nr. 27 – Krásná Madona / Schöne Madonna, Soukromá sbírka / Privatbesitz. Foto © Philipp Schuster, Wien.
- 72
Kat. č./Kat. Nr. 28 – Františkánská Madona / Franziskaner-Madonna, Privátní kaple kláštera františkánů v Salcburku / Hauskapelle des Franziskanerklosters Salzburg. Foto © AES / J. Kral.
- 73
Kat. č./Kat. Nr. 29 – Krásná Madona z Altenmarktu / Schöne Madonna von Altenmarkt, Altenmarkt v Pongau, farní kostel Panny Marie / Altenmarkt im Pongau, Pfarrkirche zu Unser Lieben Frau. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 74
Kat. č./Kat. Nr. 30 – Trůnní pečeť salcburského arcibiskupa Pilgrima II. z Puchheimu / Thronsigel des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim, Archiv der Benediktinerabtei St. Peter, Salzburg. Foto © Oskar Anrather – Archiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg.
- 75, 76, 77
Kat. č./Kat. Nr. 31 – Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi / Löwenmadonna aus der Kirche St. Matthias in Breslau, Muzeum archidiecezejalne we Wrocławiu, inv. č./Inv. Nr. 36. Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 78
Kat. č./Kat. Nr. 32 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Chrzypsko Wielkie, farní kostel sv. Vojtěcha (Velkopolsko) / Chrzypsko Wielkie / Seeberg, Pfarrkirche St. Adalbert (Großpolen). Foto © Zdeněk Sodoma – Muzeum umění Olomouc.
- 79, 80
Kat. č./Kat. Nr. 33 – Stojící Madona / Stehende Madonna, Soukromý majetek / Privatbesitz, Foto © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
- 81, 82
Kat. č./Kat. Nr. 34 – Madona na lvu / Löwenmadonna, Lubieszewo, kostel sv. Alžběty Uherské / Lubieszewo / Ladekopp bei Danzig, Kirche St. Elisabeth von Thüringen. Foto © Zdeněk Sodoma – Muzeum umění Olomouc.
- 83
Kat. č./Kat. Nr. 35 – Madona s Ježíškem stojící na lvu / Löwenmadonna mit Kind, Muzeum Narodowe we Wrocławiu / Nationalmuseum Breslau, inv. č./Inv. Nr. MNWr. XI-128. Foto © Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- 84, 85
Kat. č./Kat. Nr. 36 – Mehofferova Madona / Mehoffer-Madonna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu / Nationalmuseum Breslau, inv. č. XI 117. Dlouhodobá výpůjčka / Dauerleihgabe Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział – Dom Józefa Mehoffera. Foto © Muzeum Narodowe w Krakowie.
- 86, 87
Kat. č./Kat. Nr. 37 – Trůnící Madona z Nisy / Thronende Madonna von Neisse. Foto © Markéta Ondrušková – Muzeum umění Olomouc.
- 88
Kat. č./Kat. Nr. 38 – Trůnící Madona na lvech ze Skarbimierze / Muttergottes auf dem Löwenthron von Hermsdorf, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č./Inv. Nr. MNWr. XI-121. Foto © Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- 89
Kat. č./Kat. Nr. 39 – Trůnící Madona na lvech z Krosnowic / Muttergottes auf dem Löwenthron von Rengersdorf, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, inv. č./Inv. Nr. Pl. O. 2876. Foto © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

KONKORDANCE MISTNÍCH JMEN / ORTSNAMENKONKORDANZ

A	Hochpetsch / Bečov	Milicz / Milíč / Militsch	Sadów / Sadow / Sodow
Altenburg / Staré Hradý	Hohenfurt / Vyšší Brod	Militsch / Milicz / Milíč	Sadow / Sadów / Sodow
Altreich / Stará Říše	Hrabová / Raabe	Moravský Šternberk / (Mährisch) Sternberg	Sodow / Sadow / Sadów
Altstadt / Staré Město / Stare Miasto		Most / Brüx	Szymocin / Simbsen
	Ch		Simbsen / Szymocin
B	Cheb / Eger	N	Skarbimierz / Hermsdorf
Bečov / Hochpetsch	Chrzypsko Wielkie / Seeberg	Namslau / Namyslov / Namysłow	Stará Říše / Altreich
Beneschau / Benešov		Namyslov / Namslau / Namysłów	Staré Hradý / Altenburg
Benešov / Beneschau	I	Namysłow / Namslau / Namyslov	Staré Město / Altstadt / Stare Miasto
Beuthen / Bytom	Iglau / Jihlava	Neisse / Nisa / Nysa	Stare Miasto / Altstadt / Staré Město
Bogendorf / Łukowo		Neustadt / Prudnik / Prudník	(Mährisch) Sternberg / Moravský Šternberk
Böhmisch Brod / Český Brod	J	Nisa / Neisse / Nysa	Střešov / Streszow / Striese
(Böhmisch) Krumau / Český Krumlov	Jihlava / Iglau	Nysa / Neisse / Nisa	Streszow / Střešov / Striese
Böhmisch Skalitz / Česká Skalice			Striese / Streszow / Střešov
Braunau / Broumov	K	O	Svidnice / Schweidnitz / Świdnica
Breslau / Vratislav / Wrocław	Kanitz / Dolní Kounice	Oels / Olešnica / Olešnice	
Brieg / Brzeg / Břeh	Karlstein / Karlštejn	Ohlau / Olawa / Olava	T
Brno / Brünn	Karlštejn / Karlstein	Olava / Ohlau / Olawa	Thauer / Turów / Turow
Broumov / Braunau	Kerhartice / Gersdorf	Olawa / Ohlau / Olava	Thorn / Toruń / Toruń
Brünn / Brno	Kladsko / Glatz / Klodzko	Olešnica / Oels / Olešnice	Toruń / Toruń / Thorn
Brüx / Most	Klodzko / Glatz / Klodzko	Olešnice / Oels / Olešnica	Toruń / Thorn / Toruń
Brzeg / Brieg / Břeh	Konopischt / Konopiště	Oppeln / Opole / Opolí	Troskotowice / Trostokowitz
Břeh / Brieg / Brzeg	Konopiště / Konopischt	Opole / Opolí / Oppeln	Troskotowicz / Troskotowice
Bytom / Beuthen	Krakau / Krakov / Kraków	Opolí / Opole / Oppeln	Třeboň / Wittingau
	Krakov / Krakau / Kraków	Ottmachau / Otmachov / Otmuchów	Turów / Thauer / Turow
C	Kraków / Krakau / Krakov	Otmachov / Otmuchów / Ottmachau	Turow / Thauer / Turów
Česká Skalice / Böhmisch Skalitz	Králíky / Grulich	Otmuchów / Otmachov / Ottmachau	
Český Brod / Böhmisch Brod	Krosnowice / Rengersdorf		V
Český Krumlov / (Böhmisch) Krumau	(Böhmisch) Krumau / Český Krumlov	P	Veveří / Eichhorn
		Pilsen / Plzeň	Vimperk / Winterberg
D	L	Plzeň / Pilsen	Vízmburk / Wiesenburg
Deschney / Dýšina	Ladekopp / Lubieszewo	Posen / Poznań / Poznaň	Vratislav / Breslau / Wrocław
Dlouhá Ves / Langendorf	Laibach / Ljubljana	Poznań / Posen / Poznaň	Vyšší Brod / Hohenfurt
Dolní Kounice / Kanitz	Langendorf / Dlouhá Ves	Proßnitz / Prostějov	
Dýšina / Deschney	Lebus / Lubusz	Prostějov / Proßnitz	W
	Legnica / Lehnice / Liegnitz	Prudnik / Neustadt / Prudník	Wiese / Luka nad Jihlavou
E	Lehnice / Legnica / Liegnitz	Prudnik / Neustadt / Prudník	Wiesenburg / Vízmburk
Eger / Cheb	Leitmeritz / Litoměřice	Příbram / Příbram	Winterberg / Vimperk
Eichhorn / Veveří	Leitomischl / Litomyšl	Příbram / Příbram	Wittingau / Třeboň
Elbogen / Loket	Libáň / Liban		Wrocław / Breslau / Vratislav
	Liban / Libáň	R	
G	Lichnowy Wielkie / Groß Lichtenau	Raabe / Hrabová	Z
Gersdorf / Kerhartice	Liegnitz / Legnica / Lehnice	Rengersdorf / Krosnowic	Zahražany / Saras
Glatz / Kladsko / Klodzko	Litoměřice / Leitmeritz	Rokycany / Rokytzan	Znaim / Znojmo
Gnesen / Hnězdno / Gniezno	Litomyšl / Leitomischl	Rokytzan / Rokycany	Znojmo / Znaim
Gniezno / Gnesen / Hnězdno	Ljubljana / Laibach	Raudnitz / Roudnice nad Labem	
Grodków / Grodkov / Grottkau	Lubieszewo / Ladekopp	Roudnice nad Labem / Raudnitz	
Grodkov / Grodków / Grottkau	Lubusz / Lebus		
Groß Lichtenau / Lichnowy Wielkie	Loket / Elbogen	S	
Grottkau / Grodkov / Gródkow	Luka nad Jihlavou / Wiese	Sadská / Sadska	
Grulich / Králíky	Łukowo / Bogendorf	Sadska / Sadská	
		Saras / Zahražany	
H	M	Schweidnitz / Svidnice / Świdnica	
Hermsdorf / Skarbimierz	(Mährisch) Sternberg / Moravský Šternberk	Seeberg / Chrzypsko Wielkie	
Hnězdno / Gnesen / Gniezno	Milíč / Milicz / Militsch		

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHIE

Abramowski 1933

Paul Abramowski, *Zur Ausbreitung des Löwenmadonnenkreises im Gebiet des Deutschordenslandes*, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Schlesischen Altertumsvereins, N. F., Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer 10, 1933, s./S.43–50.

Ackermann 1981

Hans Christoph Ackermann, *Das goldene Davidsbild*. Basler Kostbarkeiten 2, Basel 1981.

Alexander – Binski 1987

Jonathan James Graham Alexander – Paul Binski (eds.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung. Royal Academy of Arts, London 1987.

Andraschek-Holzer 1992

Ralph Andraschek-Holzer, *Historischer Führer durch die Stadt Horn*, Horn 1992.

Angenendt 1968

Reinhard Angenendt, *Thronende Gottesmutter mit Kind (Glasaugenmadonna)*, in: Marienbild in Rheinland und Westfalen. Villa Hügel – Essen 1968, Essen 1968, s./S.59, kat. č. /Kat.Nr.5.

Aubert 1946

Marcel Aubert, *La sculpture française au Moyen-Âge*, Paris 1946.

Bachmann 1943

Hilde Bachmann, *Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler (Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler)*. Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum, sv./Bd.7, Brünn – München – Wien 1943.

Bachmann 1953

Hilde Bachmann, *Schlesien und die böhmische Plastik des 14. Jahrhunderts*, Zeitschrift für Ostforschung, 1953, 4, s./S.518–529.

Bachmann 1969

Hilde Bachmann, *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, in: Karl Schwarzenberg, Ferdinand Seibt – Erich Bachmann – Hilde Bachmann – Gerhard Schmidt – Götz Fehr – Christian Salm (eds.), *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*, München 1969, s./S.110–166.

Balbín 1664

Bohuslav Balbín, *Vita venerabilis Ernesti (vulgo Ernesti), primi archiepiscopi Pragensis*. Pragae 1664.

Barański 2006

Marek Kazimierz Barański, *Geschichte Schlesiens, Pommerns und Preußens*, in: Suzanne Greub – Thierry

Greub – Małgorzata Kochanowska-Reiche (eds.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, Basel 2006, s./S.18–23.

Barciak 2000

Antoni Barciak (ed.), *Tysiącletnie dziedzictwo kulturowe diecezji wrocławskiej*, Katowice 2000.

Barnet 1997

Peter Barnet (ed.), *Images in Ivory. Precious objects of the Gothic Age*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung. Detroit – Baltimore, Princeton 1997.

Bartlová 1993

Milena Bartlová, *Mistr Michelské madony (dřlna?)*, *Madona z kláštera v Broumově*, in: Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově. Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze – Břevnově, Praha 1993, s./S.58, kat. č. /Kat.Nr.IV/19.

Bartlová 1998

Milena Bartlová, *The Style of the Group of the Madonna from Michle: Perspectives of Methodology*, in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era*, Proceedings of the International Conference, Prague 1996, Prague 1998, s./S.206–215.

Bartlová 2006

Milena Bartlová, *Madona strahovská*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s./S.84–85, kat. č. /Kat.Nr.8 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Bartlová 2007

Milena Bartlová, *Trůnící madony na lvech*, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Kozieł – Piotr Oszczanowski (eds.), *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s./S.35–47.

Bartlová 2008

Milena Bartlová, *Uměleckohistorické úvahy o vizi Arnošta z Pardubic*, in: Lenka Bobková – Ryszard Gladkiewicz – Petr Vorel (eds.), *Arnošt z Pardubic (1297–1364). Osobnost – okruh – dědictví*. Wrocław – Praha – Pardubice 2008, s./S.215–228.

Bartoš 1943

František Michálek Bartoš, *Mariale Servasanti et Mariale Arnesti de Pardubic*, Antonianum 18, 1943, s./S.175–177.

Becker 1965

Paul Becker, *Das Bild der Madonna. Skulpturen von der Romantik bis zum Barock*, Salzburg 1965.

Beeh – Schnitzler 1961

Wolfgang Beeh – Hermann Schnitzler, *Ausstellungskatalog „Bewahrte Schönheit“*. *Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz*, Suermondt – Museum der Stadt Aachen, Aachener Kunstblätter 21, 1961.

Benker 1978

Sigmund Benker, *Madona von Asten*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Europäische Kunst unter Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd.1, Köln 1978, s./S.395.

Białłowicz-Krygierowa 1968

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Figura Marii z dzieciątkiem na lwie z Łukowa*. Ze studiów nad kręgiem stylowym Madonn na lwie, in: Muzeum Narodowe w Poznaniu. *Studia muzealne*, VI, Poznań 1968, s./S.7–33.

Białłowicz-Krygierowa 1977

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Galeria Sztuki Średniowiecznej*, in: Muzeum Narodowe w Poznaniu. *Przewodnik*, Poznań 1977, s./S.5–22.

Białłowicz-Krygierowa 1978

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach. Motyw i system*, in: Zygmunt Świechowski (ed.), *Z dziejów sztuki śląskiej*, Warszawa 1978, s./S.247–272.

Białłowicz-Krygierowa 1981a

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, sv./Bd.1, Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego. Text, Warszawa – Poznań 1981.

Białłowicz-Krygierowa 1981b

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, sv./Bd.1, Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego. Katalog, Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu 17, Poznań 1981.

Białłowicz-Krygierowa 1997

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Gotycka figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Chęciny*, in: *Ars sine scientia nihil est*. Księga ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu, Warszawa 1997, s./S.15–18.

Białłowicz-Krygierowa 1999

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Kilka uwag do problematyki snycerskich posągów przyściennych z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu*, in: Henryk Dziurła – Anna Błażejewska – Elżbieta Pilecka (eds.), *Argumenta, articuli, quaestiones*. Studia z historii sztuki średniowiecznej. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutznerowi, Toruń 1999, s./S.35–50.

Blažíček 1940–1941

Oldřich J. Blažíček, *Thaumaturga Braunensis. Socha Madony ze 14. století v broumovském klášterním kostele*, Dílo 31, 1940–1941, s./S. 213–217.

Bloch 1970

Peter Bloch, *Die Muttergottes auf dem Löwen*, Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, s./S. 253–294.

Bloch 1971

Peter Bloch, *Löwe*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonografie*, 3, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971, sl./Sp. 112–119.

Boase 1972

Thomas Sherrer Ross Boase, *Englische Kunst*, in: Otto von Simpson (ed.), *Propyläen der Kunstgeschichte*, Das Mittelalter II, Das hohe Mittelalter, Berlin 1972, s./S. 139–174.

Bobková 2009

Lenka Bobková, *Dieceziální správa na území Koruny království českého a její úloha v politice Karla IV.* In: Lenka Bobková – Jana Konvičková (eds.), *Náboženský život a církevní poměry v zemích Koruny české ve 14. – 17. století. Korunní země v dějinách českého státu IV*, Praha 2009, s./S. 60–75.

Bobková – Gladkiewicz – Vorel 2008

Lenka Bobková – Ryszard Gladkiewicz – Petr Vorel (eds.), *Arnošt z Pardubic (1297–1364). Osobnost – okruh – dědictví*. Wrocław – Praha – Pardubice 2008.

Braun 1943

Joseph Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1943.

Braune – Wiese 1929

Heinz Braune – Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalter*. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926, Leipzig 1929.

Brauneck 2009

Manfred Brauneck, *Lausche den Löwen!*, Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 79, 2009, 8, s./S. 8–10.

Braunová 1994

Dagmar Braunová, *Gotická, renesanční a barokní plastika ze sbírek Západočeského muzea v Plzni*, Plzeň 1994 (nestránkováno, nečíslováno / unpaginiert, unnumeriert).

Brinckman 1894

Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Bericht für das Jahr 1893, Hamburg 1894.

Brodský 2000

Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea*, Praha 2000.

Brosig 1928

Alfred Brosig, *Rzeźba gotycka 1400–1450*, Poznań 1928 (Biblioteka Zabytków Wielkopolskich), s./S. 7–8, 57, pozn. / Anm. 15.

Buchwald 1925

Conrad Buchwald, *Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters*. Führer durch das Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau 1925.

Bularz-Różycka 2006

Ludmiła Bularz-Różycka, *Rzeźba średniowieczna w zbiorach Collegium Maius*. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Katalog, sv./Bd. III, Krakow 2006.

Burger 1937

Lilli Burger, *Die apokalyptische Maria in dem unvollendet gebliebenen Figurenzyklus des Magdeburger Domportals*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4, 1937, s./S. 16–24.

Burgemeister – Grundmann 1933

Ludwig Burgemeister – Günter Grundmann (eds.), *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, 2. Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*. Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien, sv./Bd. 1, Breslau 1933.

Cibulka – Loriš – Novotný 1939–1940

Josef Cibulka – Jan Loriš – Vladimír Novotný, *Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze*, Umění (Štenc) 12, 1939–1940, s./S. 153–156.

Clasen 1938

Karl-Heinz Clasen, *Die preußischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume*, Die Hohe Straße. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum 1, 1938, s./S. 86–100.

Clasen 1939

Karl-Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, 1–2, Berlin 1939.

Clasen 1974

Karl-Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York, 1974.

Czechowicz 2011

Bogusław Czechowicz, *Dvě centra v Koruně. Čechy a Slezsko na cestách integrace a rozkolu v kontextu ideologie, politiky a umění (1348–1458)*, Hradec Králové 2011.

Čapský 2012

Martin Čapský, *Slezsko v pozdním středověku*, in: Z. Jirásek a kol., *Slezsko v dějinách českého státu I. Od pravěku do roku 1490*, Praha 2012, s./S. 261–416.

Černý 1998

Pavol Černý, *Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.*, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Faculta philosophica, Philosophica – Aesthetica, 16, Historia artium 2, Olomouc 1998, s./S. 65–79.

Dehio Handbuch 2011

Ursula Quednau (ed.), *Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordheim – Westfalen II: Westfalen*, Berlin – München 2011.

Denkstein 1987

Vladimír Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*, Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, 97, 2, Praha 1987.

Dittmann 1958

Lorenz Dittmann, *Die Erzdiözese Salzburg, Bayern und Tirol*, in: Ernst Grimme (ed.), *Unsere Liebe Frau. Eine Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen 1958*, Aachen 1958, s./S. 36–37.

Dobrowolski 1937

Tadeusz Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937.

Dobrowolski 1948

Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice – Wrocław 1948.

Dobrzeński 1980

Tadeusz Dobrzeński, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980.

Dola 1996

Kazimierz Dola, *Dzieje kościoła na Śląsku, 1, Średniowiecze*, Opole 1996.

Dopsch 1981–1983

Heinz Dopsch (ed.), *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, I/1, I/2, Vorgeschichte, Altertum, Mittelalter*, Salzburg 1981–1983.

Dopsch 2001

Heinz Dopsch, *Kleine Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Wien – München 2001.

Dopsch 2001a

Heinz Dopsch, *Pilgrim II., Erzbischof von Salzburg*, in: *Neue Deutsche Biografie*, 20, Berlin 2001, s./S. 442–443.

Doré 2007

Joseph Doré (ed.), *La grace d'une cathédrale*, Strasbourg 2007.

Dostál 1932

Eugen Dostál, *Eine neue böhmische Madonna*, Prager Presse 1932, 352, s./S. 10, obr. / Abb. 52.

Dufek 1972

Antonín Dufek, *Materiály k dějinám gotického sochařství*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 16, řada uměnovědná, 1972, s./S. 197–200.

Dutkiewicz 1949

Józef Edward Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, Kraków 1949.

Dutkiewicz 1962

Józef Edward Dutkiewicz, *Rzeźba*, in: Tadeusz Dobrowolski – Władysław Tatarkiewicz (eds.), *Historia sztuki polskiej, I, Sztuka średniowieczna*, Kraków 1962, s./S. 256–332.

Dutkiewicz 1965

Józef Edward Dutkiewicz, *Sztuka gotycka 1240–1520. Rzeźba. Śląsk*, in: *Historia sztuki polskiej, I, Sztuka średniowieczna*, Kraków 1965, s./S. 290–365.

Ebenstein 1962

Zdravka Ebenstein, *Europäische Kunst um 1400*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung. Kunsthistorisches Museum Wien 1962, kat. č. / Kat. Nr. 408/80, s./S. 357.

Eggenberger 2001

Dorothee Eggenberger, *Goldene König David – Figur*, in: Brigitte Meles (ed.), *Der Basler Münsterschatz*, Basel 2001, s./S. 37–42, kat. č. / Kat. Nr. 8.

Eichler 1895

Karel Eichler, *Kaple Matky Boží u hradu Veveří ve farnosti Veversko-Bítýšské*, Method 21, 1895, s./S. 55–56, 62–66.

Emler 1873

Vilém z Lestkova, Vita venerabilis Arnesti primi archiepiscopi ecclesiae Pragensia – Život ctihodného Arnošta, český překlad / tschechische Übersetzung Josef Truhlář, in: Josef Emler (ed.), *Fontes rerum Bohemicarum I*. Praha 1873.

Emler 1884

Josef Emler (ed.), *Kronika Františka Pražského*, FRB IV, Praha 1884.

Ernst 1926

Richard Ernst, *Plastik*, in: Hans Tietze (ed.), *Ausstellung Gotik in Österreich*. Veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien 1926, s./S. 62–90.

Estreicher 1944

Karol Estreicher, *Cultural losses of Poland*, London 1944.

Fajt 1997

Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997.

Fajt 2006

Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Fajt 2006a

Jiří Fajt, *Karel IV. 1316–1378. Od napodobení k novému císařskému stylu*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437. Praha 2006, s./S. 41–75 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Fajt 2006b

Jiří Fajt, *Trůnící Madona se sv. Kateřinou a sv. Markétou*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, s./S. 50, kat. č. /Kat. Nr. II.11 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Fajt – Boehm 2006

Jiří Fajt – Barbara D. Boehm, *Sv. benediktinský mnich a sv. biskup*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, kat. č. /Kat. Nr. 3, s./S. 79–80 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Fajt – Hlaváčková – Royt 1993–1994

Jiří Fajt – Hana Hlaváčková – Jan Royt, *Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt*, Bulletin Národní galerie v Praze, 3–4, 1993–1994, s./S. 17–27.

Fajt – Chlumská 2006

Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa 1200–1550*. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v Klášteře sv. Anežky České, Praha 2006.

Fajt – Suckale 2006

Jiří Fajt – Robert Suckale, *Der „Meister der Madonna von Michle“ – das Ende eines Mythos? Mit einem Anhang zur „neuen“ Löwenmadonna der Prager Nationalgalerie*, *Umění* 54, 2006, s./S. 3–30.

Fajt – Suckale 2006a

Jiří Fajt – Robert Suckale, *Madona ze Zahrašan*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, s./S. 108–109 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Fajt – Suckale 2006b

Jiří Fajt – Robert Suckale, *Okruh rádců*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, s./S. 173–184 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Feulner – Müller 1953

Adolf Feulner – Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953.

Filipczyk 2006

Joanna Filipczyk, *Trůnící Madona*, in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – Perla v České koruně*. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů, Praha 2006, s./S. 46–47, kat. č. /Kat. Nr. I.2.15 (česká, anglická, německá a polská mutace / tschechische, englische, deutsche und polnische Version).

Frey 1938

Dagobert Frey, *Schlesiens künstlerisches Antlitz*, Die Hohe Straße. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum 1, 1938, s./S. 12–45.

Friedl 1934

Antonín Friedl, *Pasionál mistrů vyšebrodských*, Praha 1934.

Friedmann 1946

Herbert Friedmann, *The symbolic Goldfinch, its History and Significance in European devotional Art*, Washington 1946.

Fritz 1982

Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982.

Gaborit-Chopin 1978

Danielle Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin 1978.

Garzarolli-Thurnlackh 1936

Karl Garzarolli von Thurnlackh, *Malerei und Skulptur aus Steiermark bis 1440*, Wien 1936.

Goldschmidt 1926

Adolf Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, III, Berlin 1926.

Gratz 1998

Reinhard Gratz, *Schöne Madonna aus dem Franziskanerkloster*, in: Johann Kronbichler (ed.), *Erzdiözese Salzburg*. Meisterwerke der europäischen Kunst. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg. Katalog zur Ausstellung im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1998.

Grimme 1976

Ernst Günther Grimme, *Deutsche Madonnen*, Köln 1976.

Großmann 1960

Dieter Großmann (ed.), *Schöne Madonna von Krumau und Österreich*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Österr. Bundesdenkmalamt, 14, Wien 1960, s./S. 103–114.

Großmann 1965

Dieter Großmann, *Salzburgs Anteil an den „Schönen Madonnen“*, *Werkverzeichnis, Literaturverzeichnis*, in: Johannes Neuhardt (ed.), *Ausstellung Schöne Madonnen 1350–1450*. Veranstaltet vom Salzburger Domkapitel, Salzburg 1965, s./S. 24–44, 57–110, 113–120.

Großmann 1965a

Dieter Großmann, *Schöne Madonnen im Salzkammergut*, in: *Christliche Kunstblätter*, Diözesan-Kunstverein, Linz 1965, s./S. 58–64.

Großmann 1966

Dieter Großmann, *„Schöne Madonnen 1350–1450“*. *Ein Nachbericht zur Ausstellung in den Salzburger Domkategorien vom 17. Juni bis 19. September 1965*, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 106, 1966, s./S. 71–114.

Grossmann 1970

Dieter Grossmann, (rec. / Rez.), *Mittelalterliche Holzbildwerke im Schlesischen Museum zu Breslau*, *Zeitschrift für Ostforschung*, 1970, 2, s./S. 321–327.

Großmann 1977

Dieter Großmann, *Die Breslauer „Schöne Madonna“ und ihr Typus in Westdeutschland*, in: *Städel-Jahrbuch* 6, Frankfurt 1977, s./S. 231–264.

Großmann 1979

Dieter Großmann, *Die Parler und der Schöne Stil*. *Bemerkungen zur Ausstellung* (...), in: *Zeitschrift für Ostforschung*, 28, 1979, 1, Marburg / Lahn 1979, s./S. 67–80.

Großmann 1980

Dieter Großmann, *Der Begriff Schöner Stil und andere Bemerkungen zur Ausstellung*, in: *Das internationale Kolloquium vom 5. bis 12. März 1979* (...), Köln 1980, s./S. 191–197.

Gugitz 1958

Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch* 5, Oberösterreich und Salzburg, Wien 1958.

Guldan – Nowak 1985

Božena Guldan – Romuald Nowak, *Snycerstwo śląskie XIV–XVIII w*. Informator, Muzeum Narodowe we Wrocławiu – Muzeum Rzemiosł Drzewnych w Środzie Śląskiej, Wrocław 1985.

Guldan-Klamecka 1997

Božena Guldan-Klamecka, in: *Idem* (ed.), *Sztuka Śląska XII–XVI w*. *Skarby w Muzeum*. Informator, Wrocław 1997, s./S. 4–47, 50–51, 56–65.

Guldan-Klamecka – Ziomecka 2003

Božena Guldan-Klamecka – Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII – XVI w*. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003.

Guldan-Klamecka 2006

Božena Guldan-Klamecka, *Madonna na lwie*, in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Śląsk – perla w Koronie Czeskiej*. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech. Legnica, Akademia Rycerska, 6. V. – 8. X. 2006, Praha, Valdštejnská jízdárna, 17. XI. 2006 – 8. IV. 2007, Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung, Praha – Legnica 2006, s./S. 41.

Hadravová 2008

Alena Hadravová, *Kniha dvacatera umění mistra Pavla Žídka*. Část přírodovědná, Praha 2008.

Hahnl

Adolf Hahnl, *Die Löwenmadonna in Leogang*, Mitterpitzgau, Land Salzburg (nedatovaný, nestránkovaný rukopis / undatierte, unpaginierte Handschrift).

Halensleben 1971

H. Halensleben, *Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971, sl. / Sp. 161–178.

Halm – Lill 1924

Philipp Maria Halm – Georg Lill, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseum. Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450*. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, XIII, 1. Kleine Ausgabe, Augsburg 1924.

Hamann 1927

Richard Hamann, *Die Salzwedeler Madonna*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3, 1927, s./S. 77–145.

Hamsík 1978

Mojmír Hamsík, *Die Technik der böhmischen Madonnenbilder um 1350–1360*, Umění 26, 1978, s./S. 529–533.

Heitmann 2000

Bernhard Heitmann, *Thronende Muttergottes*, in: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, *Prestel-Führer*, München – London – New York 2000, s./S. 36 n./ff.

Hlaváčková 2008

Hana Hlaváčková, *Arnošt z Pardubic mezi dvorem a církví. Illuminované rukopisy objednané Arnoštem z Pardubic*, in: Lenka Bobková – Ryszard Gladkiewicz – Petr Vorel (eds.), *Arnošt z Pardubic (1297–1364)*. Osobnost – okruh – dědictví, Wrocław – Praha – Pardubice 2008, s./S. 207–212.

Hledíková 2008

Zdeňka Hledíková, *Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel, rádce*, Praha 2008.

Hledíková 2008a

Zdeňka Hledíková, *Osobnost Arnošta z Pardubic*, in: Lenka Bobková – Ryszard Gladkiewicz – Petr Vorel (eds.), *Arnošt z Pardubic (1297–1364)*. Osobnost – okruh – dědictví, Wrocław – Praha – Pardubice 2008, s./S. 23–42.

Hledíková 2010

Zdeňka Hledíková (ed.), *Svět české středověké církve*, Praha 2010.

Hledíková 2010a

Zdeňka Hledíková, „*Lví trůn*“ na pečetích pražských biskupů, in: Milada Studničková (ed.), *Čechy jsou plné kostelů / Bohemia plena est ecclesiis*, Praha 2010, s./S. 250–260.

Hledíková – Zachová 1997

Zdeňka Hledíková – Jana Zachová, *Život Arnošta z Pardubic podle Valentina Krautwalda*. Pardubice 1997.

Hilger 1991

Hans Peter Hilger, *Eine unbekannte Statuette der Muttergottes auf dem Löwen*, Städel-Jahrbuch, 13, 1991, s./S. 145–154.

Hlobil 1980

Ivo Hlobil, *Nová zjištění ke skupině plastik kolem michelské madony – Madona z Hrabové, Kristus v Ostritz*, Umění 28, 1980, s./S. 101–116.

Hlobil 1998

Ivo Hlobil, *Poznámka k stylové charakteristice Madony z Dýšiny*, in: Jiří Fajt – Hana Laštovková – Tatjana Šternberová (eds.), *Gotika v západních Čechách (1230–1350)*. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Věnováno k 70. narozeninám prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc., Praha 1998, s./S. 42–43.

Hlobil 2004–2005

Ivo Hlobil, *Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340 – 1345)*, Bulletin of the National Gallery in Prague 14–15, 2004–2005, s./S. 6–30.

Hlobil 2005

Ivo Hlobil, *Neznámá Madona na lvu od Mistra michelské Madony (kolem let 1340–1345)*, Umění 53, 2005, s./S. 3–20.

Hlobil 2005a

Ivo Hlobil, *Dvě svěťice z gotické katedrály sv. Petra a Pavla v Brně*, in: Památková péče na Moravě – Monumentorum Moraviae tutela 9, 2005, s./S. 13–26, 85–86.

Hlobil 2006

Ivo Hlobil, *Die Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung. Analyse einer falschen Behauptung*, Umění 54, 2006, s./S. 85–98.

Hlobil 2006a

Ivo Hlobil, *Madona z klášterního kostela v Broumově, Madona z Nisy, Madona na lvu z Klosterneuburgu, Madona na lvu (Vratislav, kostel sv. Matěje), Sv. Anna Samotřetí, Madona z farního kostela v Broumově, Trůnící Madona z Hrádku (u Benešova)*, in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Praha 2006, s./S. 36, kat. č. /Kat. Nr. I.2.3, s./S. 37–38, kat. č. /Kat. Nr. I.2.4, s./S. 38–39, kat. č. /Kat. Nr. I.2.5, s./S. 40, kat. č. /Kat. Nr. I.2.6, s./S. 41–42, kat. č. /Kat. Nr. I.2.9, s./S. 42–44, kat. č. /Kat. Nr. I.2.11, s./S. 46, 48, 50, kat. č. /Kat. Nr. I.2.16, nesprávně signováno / unrichtig signiert „AT“ (česká, anglická, německá a polská mutace / tschechische, englische, deutsche und polnische Version).

Hlobil 2010

Ivo Hlobil, *Monstrózní romanizující lev Klosterneuburské Madony na lvu*, in: Milada Studničková (ed.), *Čechy jsou plné kostelů / Bohemia plena est ecclesiis*. Kniha k počtí PhDr. Anežky Merhautové, DrSc., Praha 2010, s./S. 391–398.

Hlobil 2011

Ivo Hlobil, *Mistr Michelské madony – druhý život, Madona na lvu z Klosterneuburgu, Bolestný Kristus*, in: David Majer (ed.), *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského, Ostravské muzeum, Ostrava 2011, s./S. 433–450, s./S. 466–468, kat. č. /Kat. Nr. 199, s./S. 456–457, kat. č. /Kat. Nr. 195.*

Hlobil 2012

Ivo Hlobil, *Der Meister der Michler Madonna – Wege und Stand der Forschung*, in: Czech and Slovak Journal of Humanities. Historia artium 1, 2012, Univerzita Palackého v Olomouci, s./S. 24–41.

Höbarth 1953

Josef Höbarth, *Lebenserinnerungen. Madonna von Theras*, Mitteilungsblatt der Museen Österreichs. Ergänzungsheft č. / Nr. 3, Wien 1953.

Hoffmann 1970

Konrad Hoffmann (ed.), *The Year 1200*. Metropolitan Museum of Art, New York 1970.

Holá 2009

Mlada Holá, *Vztahy českých králů a vratislavských biskupů v letech 1327–1378*, in: Lenka Bobková – Jana Konvičková (eds.), *Náboženský život a církevní poměry v zemích Koruny české ve 14. – 17. století*. Korunní země v dějinách českého státu IV, Praha 2009, s./S. 76–91.

Holböck 1966

Ferdinand Holböck, *Theologischer Hintergrund und theologische Aussage der „Schönen Madonnen“*, in: Johannes Neuhardt (ed.), *Ausstellung Schöne Madonnen 1350–1450*. Veranstaltet vom Salzburger Domkapitel, Salzburg 1965, s./S. 45 – 56.

Homolka – Kesner 1964

Jaromír Homolka – Ladislav Kesner, *České umění gotické*. Národní galerie v Praze, Praha 1964.

Homolka 1963

Jaromír Homolka, *K problematice české plastiky 1350–1450*, Umění, 11, 1963, s./S. 414–448.

Homolka 1978

Jaromír Homolka, *Prag und Böhmen. Die Skulptur, Muttergottes mit Kind, Jihlava (Iglau), St. Jakob; Muttergottes mit Kind, Broumov (Braunau), Pfarrkirche St. Peter und Paul; Maria lactans*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd. 2, Köln 1978, s./S. 643–647, 648, 665.

Homolka 1987

Jaromír Homolka, *Příspěvek k poznání pražského parléřovského řezbářství*, in: Acta Universitatis Carolinae – philosophica et historica 1. Příspěvky k dějinám umění 4, Praha 1987.

Homolka 1999

Jaromír Homolka, *Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století*, in: Michaela Neudertová – Petr Hrubý (eds.), *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitzte, Ústí nad Labem 1999, s./S. 51–75.

Hörsch 2009

Markus Hörsch, *Zur Architektur unter König Johann dem Blinden*, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (eds.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin 2009, s./S. 67–88.

Hrbáčová 2002

Jana Hrbáčová, *Zobrazení čelenek v české deskové malbě 14. století*, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro Arte*. Sborník k počtě Ivo Hlobila, Praha 2002, s./S. 149–156.

Hrubý – Royt 1997

Vladimír Hrubý – Jan Royt, *Ikonografie arcibiskupa Arnošta z Pardubic*, in: Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku. Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997, s./S. 31–45.

Chalupecký 1946

Václav Chalupecký, *Arnošt z Pardubic, první arcibiskup pražský*. Stopami věků, 14–15, Praha 1946.

Chamonikola 2006

Kaliopi Chamonikola, *Madona a apoštol (?)*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, s./S. 301–302, kat. č. /Kat. Nr. 109 a–b (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Chapuis 2006

Julien Chapuis, *Madona z Klanění tří králů (zv. Schwartzo-wa)*, in: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, s./S. 301, kat. č. /Kat. Nr. 108 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Chmarzyński 1936

Gwido Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung, Poznań 1936.

Chmarzyński 1948

Gwido Chmarzyński, *Wiekі zbierają plony*, in: Kirył Sosnowski – Mieczysław Suchocki (eds.), Dolny Śląsk, I [Z cyklu / Aus dem Zyklus: Zygmunt Wojciechowski (ed.), Z lotu Białego Orła, Ziemie Staropolski, sv./Bd. 1], Poznań 1948, s./S. 143–159.

Chrzanowski – Kornecki 1982

Tadeusz Chrzanowski – Marian Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982.

I tesori dell'antica Polonia

I tesori dell'antica Polonia. Dai Veneti ai re di Cracovia, Modena 1985, kat. č. /Kat. Nr. / 1233, s./S. 181, 106 (obr./Abb.).

Jakubek-Raczkowska 2007

Monika Jakubek-Raczkowska, *Plastyka średniowieczna od XIII do XVI wieku*. Katalog wystawy stałej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007.

Jakubek-Raczkowska 2010

Monika Jakubek-Raczkowska, *Figura „Madonny na Lwie” z kósciota w Lubieszewie*, in: Barbara Pospieszna (ed.), Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku 2010, Malbork 2010, s./S. 173–174, kat. č. /Kat. Nr. II.5.1.

Jakubowska 1994

Bogna Jakubowska, *Symbolika gotyckich „Madonn na Lwie” na tle bestiarii Marii w sztuce średniowiecznej*, in: Agnieszka Bojarska (ed.), Sztuka Prus XIII – XVIII wieku, Toruń 1994, s./S. 89–146.

Jan – Benešovská 2005

Libor Jan – Klára Benešovská, *Dolní Kounice (Brno – venkov)*. Bývalý konvent premonstrátek „Rosa coeli”

s kostelem P. Marie a s klášterním hradem, in: Dušan Foltýn a kolektiv (eds.), *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s./S. 277–285.

Johansen 2005

Rolf H. Johannsen, *50 Klassiker Skulpturen. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2005.

Jurkowlaniec 1989

Tadeusz Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989.

Kaczmarek 2007

Romuald Kaczmarek, *Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím*, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrej Kozieł – Piotr Oszczanowski – Vít Vlnas (eds.), Slezsko – Perla v České koruně. Historie – kultura – umění, Praha 2007, s./S. 115–147.

Kaczmarek 2008

Romuald Kaczmarek, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008, s./S. 227–234, obr. / Abb. 274.

Kaczmarek 2012

Romuald Kaczmarek, *Madonna na lwie – problem otwarty? Kilka uwag na temat Madonny na lwie z Klosterneuburga i relikwiarza króla Dawida z Bazylej*, in: Ivo Hlobil – Daniela Rywíková (eds.), Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka, Ostrava 2012, s./S. 119–135.

Kaczmarek – Witkowski 1997

Romuald Kaczmarek – Jacek Witkowski, *Kościół św. Macieja*. Przewodnik, Wrocław 1997.

Kalina 1996

Pavel Kalina, *Symbolism and Ambiguity in the Work of the Vyšší Brod (Hohenfurth) Master*, Umění 44, 1996, s./S. 149–166.

Kammel 2007

Frank Matthias Kammel, *Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur, Hl. Anna Selbdritt, Muttergottes auf dem Löwenthrone aus der Kirche in Rengersdorf im Glatzer Bergland*, in: Georg Ulrich Großmann (ed.), *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*. Germanisches National Museum, Nürnberg 2007, s./S. 277–289, s./S. 422, kat. č. /Kat. Nr. 372, s./S. 424, kat. č. /Kat. Nr. 388.

Kębtowski 1976

Janusz Kębtowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976.

Kębtowski 1987

Janusz Kębtowski, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987.

Kier 2011

Hiltrud Kier, Köln. *Architektur und Kunst*, Reclam Städteführer, Stuttgart 2011.

Kieslinger 1932

Franz Kieslinger, *Oesterreichs frühgotische Madonnenstatuen*, Jahrbuch der Österreichischen Leo-Gesellschaft 20, Wien 1932, s./S. 180–203.

Kieslinger 1937

Franz Kieslinger, *Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung (Gustav Schütz)*, Wien – Leipzig 1937.

Kitzlinger 2009

Christine Kitzlinger, *Muttergottes mit Kind*, in: Bernd Ulrich Hucker – Stefanie Hahn – Hans-Jürgen Derda (eds.), *Otto IV. Traum vom Welfischen Kaisertum*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung. Braunschweigisches Landesmuseum – Dom St. Blasii – Burg Dankwarderode, Petersberg 2009, s./S. 401–403, kat. č. /Kat. Nr. 94.

Klein (1972–1973)

Herbert Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim (1365–1396)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 112/113 (1972–1973), s./S. 13–71.

Klein – Wagner (1952)

Herbert Klein – Hans Wagner, *Salzburgs Domherren 1300–1514*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 92 (1952), s./S. 1–81.

Klípa 2011

Jan Klípa, *Pittore boemo, Madonna con il Bambino, detta di Strahov*, in: Davide Banzato – Francesca Flores d'Arcais – Anna Maria Spiazzi (eds.), *Guariento e la Padova carrarese*, Venezia 2011, kat. č. /Kat. Nr. 23, s./S. 172.

Knuth 2008

Michael Knuth, *Madonna als Sedes Sapientiae*, in: Janet Kempf – Antje-Fee Köllermann – Katharina Christa Schüppel (eds.), *Skulpturensammlung im Bode-Museum*, Berlin 2008, s./S. 115, kat. č. /Kat. Nr. 142.

Knüvener 2007

Peter Knüvener, *Brandenburg, die Niederlausitz unter Karl. IV. und Schlesien. Bemerkungen zu künstlerischen Verbindungen*, in: Mateusz Kapustka – Andrej Kozieł – Piotr Oszczanowski (eds.), *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s./S. 63–75.

Kobielus 1997

Stanisław Kobielus, *Magiczne i symboliczne znaczenie koralu w przedstawieniach Matki Bożej z Dzieciątkiem na przełomie średniowiecza i renesansu*, in: Teresa Hrankowska (ed.), *Sztuka około 1500*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996, Warszawa 1997, s./S. 325–342.

Kobielus 2002

Stanisław Kobielus, *Bestiarium Chrześcijańskie*, Warszawa 2002.

Koechlin 1924

Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, II, Paris 1924.

Koch 1962

Bernhard Koch, *Siegel des Erzbischofs Pilgrim II. von Salzburg*, in: *Europäische Kunst um 1400*. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1962, s./S. 524, kat. č. /Kat. Nr. 597.

Koller 1990

Manfred Koller, *Bildhauer und Maler. Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen*, in: Götz Pochat – Brigitte Wagner (eds.): *Internationale Gotik in Mitteleuropa*; *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, sv./Bd. 24, Graz 1990, s./S. 135–161.

Konečný – Borský – Hořínek 1994

Lubomír Konečný – Pavel Borský – Jan Hořínek, *K nejstarším stavebním dějinám kláštera Rosa Coeli v Dolních Kounicích*, Jižní Morava, Vlastivědný sborník 30, 33, 1994, s./S. 264–273.

Kopff 1978

Maria Kopff, *Stehende Maria mit Kind*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd. 2, Köln 1978, s./S. 487–488.

Kornecki 1981

Marian Kornecki, *Tryptyk z Dłużca i Madonna z Lipnicy Murowanej – dwie aranżacje konserwatorskie*, *Ochrona Zabytków*, 34, 1981, s./S. 29–47.

Kořán – Jakubowski 1976

Ivo Kořán – Zbigniew Jakubowski, *Byzantské vlivy na počátku české malby gotické a Roudnická madona v Krakově*, *Umění* 24, 1976, s./S. 218–246, zejm. / bes. 221–223.

Kosegarten 1964

Antje Kosegarten, *Inkunabeln der gotischen Kleinplastik in Hartholz*, *Pantheon* 22, 1964, s./S. 302–321.

Kotrbová 1985

Marie Anna Kotrbová, *Hl. Petrus, Litoměřice – Nordbömische Galerie*, in: Anton Legner (ed.), *Kunst der Gotik aus Böhmen präsentiert von der Nationalgalerie Prag*. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum, Köln 1985, s./S. 122, kat. č. /Kat. Nr. 29, vyobrazení / Abbildung.

Kozakiewiczowa 1975

Helena Kozakiewiczowa, *Madonna col Bambino*, in: Polonia – arte e cultura dal Medioevo all'illuminismo. Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung, Firenze 1975.

Kramml 1998

Peter F. Kramml, *Das Erzbistum Salzburg im Spätmittelalter (1246–1519)*, in: *1200 Jahre Erzbistum Salzburg*. Festschrift, Salzburg 1998, s./S. 111–133.

Kramml 1998a

Peter F. Kramml: *Pilgrim II. von Puchheim (1366–1396). Der Wolf Dietrich des Mittelalters*, in: Idem – Alfred Stefan Weiß (eds.), *Lebensbilder Salzburger Erzbischöfe aus zwölf Jahrhunderten*, Salzburg Studien 24, Salzburg 1998, s./S. 101–122.

Kronbichler 1998

Johann Kronbichler, *Meisterwerke Europäischer Kunst. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung. Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1998.

Křečková 1996

Jitka Křečková, *Pečeti arcibiskupa Arnošta z Pardubic*, in: *Sborník prací k sedmadesátinám dr. Karla Beránka*. Praha 1996, s./S. 52–57.

Kubínová 2012

Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech*, Praha 2012.

Kunst in Polen 1974

Kunst in Polen von der Gotik bis heute, Zürich 1974.

Kutal 1941

Albert Kutal, *Fragmenty sochařské výzdoby kláštera Rosa coeli v Dolních Kounicích*, *Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums, Neue Folge*, 1, Brünn 1941, s./S. 196–216.

Kutal 1949

Albert Kutal, *Sochařství*, in: Albert Kutal – Dobroslav Líbal – Antonín Matějček, *České umění gotické*, 1, Stavitelství a sochařství, Praha 1949, s./S. 51–53.

Kutal 1957

Albert Kutal, *České sochařství kolem r. 1400 a alpské země*, *Umění* 5, 1957, s./S. 301–406.

Kutal 1962

Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962.

Kutal 1965

Albert Kutal, *Die Franziskaner-Madonna in Salzburg und ihre Stellung in der mitteleuropäischen Plastik um 1400*, in: Jaroslav Pešina (ed.), *Sborník k sedmadesátinám Jana Květa*, Praha 1965, s./S. 94–106.

Kutal 1966

Albert Kutal, *K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku*. *Umění* 14, 1966, s./S. 433–460.

Kutal 1966a

Albert Kutal, *Bemerkungen zur Altstädter Madonna in Prag*, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Řada uměnovědná*, F 15 (F10), 1966, s./S. 10–11.

Kutal 1970

Albert Kutal, *Sochařství, Madona s dítětem (Broumov, klášterní kostel), Madona s dítětem (Broumov, farní kostel), Trůnící madona s dítětem (Madona zv. Konopištská), Madona s dítětem (Jihlava, kostel sv. Jakuba)*, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s./S. 112–126, s./S. 128, kat. č. /Kat. Nr. 144, s./S. 131, kat. č. /Kat. Nr. 153, s./S. 133, kat. č. /Kat. Nr. 159; s./S. 131–132, kat. č. /Kat. Nr. 154.

Kutal 1971

Albert Kutal, *Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, ročník 19–20, 1970–1971, řada uměnovědná*, F 14–15, 1971, s./S. 155–166.

Kutal 1973

Albert Kutal, *O reliéfu od P. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století*, *Umění* 21, 1973, s./S. 480–496.

Kutal 1984

Albert Kutal, *Gotické sochařství*, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku*, Praha 1984, s./S. 216–283.

Kuthan 2008

Jiří Kuthan, *Arcibiskup Arnošt z Pardubic jako stavebník*, in: Lenka Bobková – Ryszard Gladkiewicz – Petr Vorel (eds.), *Arnošt z Pardubic (1297–1364). Osobnost – okruh – dědictví*, Wrocław – Praha – Pardubice 2008, s./S. 175–194.

Kuthan – Royt 2011

Jiří Kuthan – Jan Royt, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých patronů a králů*, Praha 2011.

Kyzourová – Kalina 1993

Ivana Kyzourová – Pavel Kalina, *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek Kláštera premonstrátů na Strahově*, Praha 1993.

La Collection Spitzer 1890

La Collection Spitzer, Antiquité, Moyen-Age – Renaissance, I., Ivoires, Paris 1890.

La Chronique des Arts 1999

La Chronique des Arts. Principales Acquisitions des Musées en 1998, *Gazette des Beaux-Arts*, 6e Période, tome 133, 1999, s./S. 4, č. 16.

Le Goff 1970

Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1970.

Legner 1978

Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd. 1, 2, Köln 1978.

Legner 1980

Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1450. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Resultatband, Köln 1980.

Leisching (1932)

Julius Leisching, *Museum Carolino Augusteum Salzburg*. Führer durch die Sammlung mittelalterlicher Plastik und Malerei, (1932).

Lexikon 1975

Lexikon der Kunst, sv./Bd. 3, Leipzig 1975.

Liebott 1985

Niels-Knud Liebgott, *Elfenben – fra Danmars Middelalder*, Kopenhagen 1985.

Little 1979

Charles T. Little, *Ivoires et art gothique*, in: *Revue de l'art* 46, 1979, s./S. 58–67.

Little 2006

Charles T. Little, *Madona z Konopiště*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s./S. 230–231, kat. č. /Kat. Nr. 78 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Łopatkiewicz 1996

Piotr Łopatkiewicz, *Zabytki plastyki gotyckiej województwa Krosznieńskiego. Rzeźba drewniana. Malarstwo tablicowe*, Krosno 1996.

Łożinski 1992

Jerzy Z. Łożinski, *Pomniki sztuki w Polsce*, I/1, Pomorze, Warszawa 1992.

Luckhardt – Niehoff 1995

Jochen Luckhardt – Franz Niehoff (eds.), *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235*. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung. Braunschweig, I–III, München 1995.

Mandziuk 2004

Józef Mandziuk, *Historia kościoła katolickiego na Śląsku. Średniowiecze (1302–1317)*, I/2, Warszawa 2004.

Marcinkowski 2007

Wojciech Marcinkowski, *Galeria. Sztuka dawnej Polski. XII–XVIII wiek*. Prezwodnik. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007.

Martin 1948

Franz Martin, *Salzburger Archivberichte*, 2, Salzburg 1948.

Masterpieces of the Polish culture

Masterpieces of the Polish culture. Tokyo, Isetan Museum of Art, 14. 9. – 24. 9. 1974. Katalog výstavy / Katalog zur Ausstellung, Tokyo 1974.

Matějček 1933

Antonín Matějček, *Strahovská madona*. Kniha o Praze 4, Praha 1933, s./S. 160.

Matějček 1950

Antonín Matějček, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950.

Merhautová – Třeštlík 1983

Anežka Merhautová – Dušan Třeštlík, *Románské umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1983.

Metz 1951

Peter Metz, *Eine Muttergottes auf Löwenthrone als Neuerwerbung des Germanischen National-Museums*, in: Germanisches National-Museum Nürnberg, 96. Jahresbericht, Nürnberg 1951, s./S. 5–9.

Metz 1961

Peter Metz, *Die Muttergottes über Löwen aus Hermsdorf bei Ohlau in Schlesien*, Schlesien 6, 1961, s./S. 193–199.

Metz, Maria 2006

Maria Michaela Metz, *Die Muttergottes über den Löwen, XI. Schönenberger Sommerakademie. Christliche Kunst und Architektur*. Vortrag in Schönenberg am 30. Juli 2006, CD Actio spes unica, Hattersheim 2006.

Mille ans d'art 1969

Mille ans d'art en Pologne, Paris 1969.

Miller 2009

Albrecht Miller, *Gotische Kunst im Bergbau- und Gotikmuseum Leogang*, in: Gotik. Entdecken und Bewahren. Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, Ausstellung 2009, Leogang 2009, s./S. 21–24, s./S. 87, kat. č. /Kat. Nr. 74.

Molsdorf 1926

Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Stuttgart 1926.

Mrozowicz 2004

Wojciech Mrozowicz, *Schlesien und die „Devotio moderna“*. Die Wege der Durchdringung und Verbreitung der „Neuen Frömmigkeit“, in: Marek Derwich – Martial Staub (eds.), Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter, Göttingen 2004, s./S. 133–150.

Mudra 2001

Aleš Mudra, *Madona z Bečova*, in: Michaela Ottová – Aleš Mudra (eds.), Příspěvky ke gotické plastice, Ústecký sborník historický 2001. Gotické umění a jeho historické souvislosti, Ústí nad Labem 2001, s./S. 298–329.

Mudra 2004

Aleš Mudra, *Madona ze Zahražan*, in: Jaromír Homolka – Michaela Hrubá – Petr Hrubý (eds.), Gotické umění a jeho historické souvislosti III, Ústí nad Labem 2004, s./S. 409–431.

Mudra 2005

Aleš Mudra, *Madona z Troskotovic. Příspěvek k sochařství na Moravě*, Umění 53, 2005, s./S. 501–504.

Mudra 2006

Aleš Mudra, *Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě. Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě*, Opera Facultatis philosophicae, Universitatis Carolinae Pragensis vol. II, Praha 2006.

Mudra 2007

Aleš Mudra, *Madona ze Skarbimierze a otázka role českého sochařství a malířství při utváření slezsko-pomořského stylu Madon na lvu*, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Koziel – Piotr Oszczanowski (eds.), Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi, Wrocław 2007, s./S. 49–61.

Mudra 2008

Aleš Mudra, *Madona farního kostela v Broumově a počátky slezsko-pomořského stylu Madon na lvu*, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolarová (eds.), Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1470, Praha 2008, s./S. 787–798.

Müller 1967

Theodor Müller, *Sitzende Madonna mit Kind*, in: Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen. Neuerwerbungen, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3, 18, 1967, s./S. 241 n./ff., zvl./bes. s./S. 258.

Müller 2003

Albrecht Müller, *Muttergottes*, in: Maria – Licht im Mittelalter. Meisterwerke der Gotik, Sonderausstellung 2003, Bergbaumuseum Leogang, Leogang 2003, s./S. 135, kat. č. /Kat. Nr. 32.

Müller 2011

Albrecht Müller, *Muttergottes*, in: Albrecht Müller (ed.), Gotiksammlung Rudolf Leopold, Leogang 2011, s./S. 42–43, kat. č. /Kat. Nr. 2.

Natoufová 2007

Miriam Natoufová, *Madona z Michle?*, Umění 55, 2007, s./S. 241–243.

Neuerer 2011

Katharina Neuerer, *Die „Löwenmadonna“ im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg*, Magisterarbeit, Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg 2011 (Nevytištěno / ungedruckt).

Neuhardt 1965

Johannes Neuhardt (ed.), *Ausstellung Schöne Madonnen 1350–1450*. Veranstaltet vom Salzburger Domkapitel, Salzburg 1965, s./S. 24–44, 57–110.

Neuhardt 1983

Johannes Neuhardt, *Coram imagine sua*, in: Franz von Wagner (ed.), *Imagination und Imago*, Salzburg 1983, s./S. 235–240.

Neumann 1962

Erwin Neumann, *Schöne Madonna*, in: Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1962, s./S. 359, kat. č. /Kat. Nr. 412.

Niedzielenko – Vlnas 2006

Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Praha 2006 (česká, anglická, německá a polská mutace / tschechische, englische, deutsche und polnische Version).

Oettinger 1937

Karl Oettinger, *Altböhmische Malerei*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 6, 1937, s./S. 397–406.

Opitz 1935

Josef Opitz, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků*, 1, Praha 1935.

Opitz 1936

Josef Opitz, *Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger*, 1, Prag 1936.

Ortner 2001

Franz Ortner, *Heinrich von Pirnbrunn, Ortolf von Weißeneck und Pilgrim von Puchheim*, in: Erwin Gatz (ed.), Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reichs 1198–1448. Ein biographisches Lexikon, Berlin 2001, s./S. 671–676.

Ostrowitzki 2010

Anja Ostrowitzki, *Inventar der mittelalterlichen Urkunden des Archivs der Fürsten von der Leyen im Landeshauptarchiv Koblenz*, Veröffentlichungen der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, sv./Bd. 112, Koblenz 2010, s./S. 76, č. /Nr. 71.

Paatz 1956

Walter Paatz, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*, Heidelberg 1956.

Pagitz 1972

Franz Pagitz, *Salzburgs Geschichte in der Epoche der Spätgotik*, in: Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1550 (Jahresschrift des Salzburger Museums C. A. 17), Salzburg 1972, s./S. 21–35.

Panofsky 1921–1922

Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV), 1921–1922, s./S. 43–92. Přetištěno / Neuaufgabe: Idem, *Meaning the Visual Arts*, Garden City, New York 1955. Český překlad / tschechische Übersetzung: Lubomír Konečný, Erwin Panofsky, Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, s. 198–201.

Pelka 1920

Otto Pelka, *Elfenbein*. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler 17, Berlin 1920.

Pešina 1970

Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského oltáře, Madona s děckem*, in: J. Pešina (ed.), Česká umění gotické 1350–1420. Praha 1970, kat. č. /Kat. Nr. 293, s./S. 213–214.

Pešina 1977

Jaroslav Pešina, *Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství 1350–1450*. Umění 25, 1977, s./S. 130–154, zejm./bes. 135–136.

Pešina 1982

Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského oltáře*, Praha 1982.

Pia Geusau 2009

Pia Geusau, *Die Restaurierung der Löwenmadonna von Wals*, Oktober 2009 (Museum Bachschmiede in Wals).

Pinder 1923

Wilhelm Pinder, *Zum Problem „Schönen Madonnen“ um 1400*, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 44, 1923, s./S. 148–172. Přetištěno / Neuauflage: Idem, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935*, Leipzig 1938, s./S. 91–119.

Piper 1872

Ferdinand Piper, *Maria als Thron Salomons und ihre Tugenden bei der Verkündigung*, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 5, Leipzig 1872, s./S. 97 n.

Podlaha 1903

Antonín Podlaha, *Soupis památek historických a uměleckých. Knihovna kapitulní v Praze*, Praha 1903.

Podlaha – Šittler 1903

Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Poklad Svatovítský. Soupis památek historických a uměleckých II/1*, Praha 1903.

Prix – Všečeková 1993

Dalibor Prix – Zuzana Všečeková, *Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9 – Kyjich do počátku husitských válek*, Umění 41, 1993, s./S. 231–258.

Pujmanová 1980

Olga Pujmanová, *Několik poznámek k dílům Tomasa da Modena na Karlštejně*, Umění 28, 1980, s./S. 305–332.

Ramisch 1964

Hans K. Ramisch, *Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts*. Versuch einer regionalen Entwicklungsgeschichte, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104, 1964, s./S. 1–87.

Ramisch 1984

Hans K. Ramisch, *Maria mit Kind*, in: Friedrich Fahr–Hans Ramisch–Peter B. Steiner (eds.), *Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol 12. bis 18. Jahrhundert*, München – Zürich 1984, s./S. 39–40.

Rohrmoser 1976

Albin Rohrmoser, *Thronende Madonna mit Kind und Taube*, in: Josef Gassner – Albin Rohrmoser (eds.), *Ausstellung Spätgotik in Salzburg – Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530*, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Jahresschrift des Salzburger Museum Carolino Augusteum), Salzburg 1976, s./S. 188, kat. č. /Kat. Nr. 409.

Roller 2006

Stefan Roller, *Madona z Kladska*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, kat. č. /Kat. Nr. 60, s./S. 187 (česká a německá mutace).

Royt 1997

Jan Royt, *Poutní místa a milostné obrazy či sochy v diecézi královohradecké*, in: *Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku, Náchod 1997*, s./S. 7–29, s./S. 67–83 (polský překlad / polnische Übersetzung).

Royt 1998

Jan Royt, *Die ikonologische Interpretation der Glatzer Madonnentafel*, Umění 46, 1998, s./S. 51–60.

Saliger 1973

Arthur Saliger, *Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Wien 1973.

Sauerländer 1971

Willibald Sauerländer, *Exhibition Review of „The year 1200“ (New York 1970)*, in: *The Art Bulletin* 53, 1971, č. /Nr. 4, s./S. 505–516.

Sauerländer 1988

Willibald Sauerländer, *Exhibition Review of „Age of Chivalry“*, in: *Burlington Magazine* 130, č. /Nr. 1019, 1988, s./S. 149–151.

Schmidt 1941

Eva Schmidt, *Erlesenes Kunstgut aus fünf Jahrhunderten. Ausstellung ausgewählter Neuerwerbungen. Kunstsammlungen der Stadt Breslau (...)*, Breslau 1941.

Schmidt 1959

Gerhard Schmidt, *Der „Ritter“ von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik*, in: *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien – Wiesbaden 1959, s./S. 249–263.

Schmidt 1978

Gerhard Schmidt, *Zu einem Buch über den „Meister der Schönen Madonnen“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41, 1978, s./S. 61–92.

Schmidt 1992

Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Textband – Abbildungen, Wien – Köln – Weimar 1992.

Schmidt 2000

Gerhard Schmidt, *Die Skulptur*, in: Günther Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Gotik, München 2000, s./S. 298–317.

Schmoll gen. Eisenwerth 1965

Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Sion – Apokalyptisches Weib – Ecclesia Lactans. Zur ikonographischen Deutung von zwei romanischen Mater-Darstellungen in Metz und Pompierre*, in: Peter Bloch – Joseph Hoster (eds.), *Miscellanea pro arte*. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965, Düsseldorf 1965, s./S. 91–118.

Schnitzler – Beeh – Bloch 1968

Hermann Schnitzler – Wolfgang Beeh – Peter Bloch, *Löwenmadonna*, in: *Marienbild in Rheinland und Westfalen. Villa Hügel – Essen 1968*, Essen 1968, s./S. 79, kat. č. /Kat. Nr. 54, bibliografie s./S. 79–80 (Hermann und Maria Schwartz).

Schultes 2000

Lothar Schultes, *Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, Madonna mit Kind*, in: Günther Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Gotik, München 2000, s./S. 344–348, 386, kat. č. /Kat. Nr. 148.

Schultes 2008

Lothar Schultes, *Vom „Ritter“ von St. Florian zum Steyrer Figurenzyklus. Prag und Oberösterreich im 14. Jahrhundert*, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz (eds.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437)*. Internationale Konferenz aus Anlass des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag 2008, Praha 2008 (vydáno / gedruckt 2009), s./S. 345–374.

Schultes 2010

Lothar Schultes, *Die thronende Madonna aus Stift Nonnberg*, in: Peter Husty – Peter Laub (eds.), *Ars sacra. Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum*, Jahresschrift. Salzburg Museum 53, Salzburg 2010, s./S. 174–180.

Schultz 1866

Alwin Schultz, *Urkunliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866.

Schwarzewski 1951

Georg Schwarzewski, *Eine Löwen-Madonna in Boston*, in: *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien*. Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950, Stuttgart 1951, s./S. 171–176.

Schweigert 2000

Horst Schweigert, *Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358, Verkündigungsgruppe Maria und Erzengel Gabriel*, in: Günther Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Gotik, München 2000, s./S. 319–321, 343, kat. č. /Kat. Nr. 88, s./S. 75 (obr. / Abb.).

Silnicki 1953

Tadeusz Silnicki, *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400, II. Dzieje i ustrój Kościoła katolickiego na Śląsku do końca XIV wieku*, Warszawa 1953.

Sedlák 1980

Jan Sedlák, *Die Architektur in Mähren in der Zeit der Luxemburger*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1980, s./S. 123–136.

Skubiszewski 1978

Piotr Skubiszewski, *Löwenmadonna, Großpolen, 1370–1380, Chrzypsko Wielkie, kath. Pfarrkirche*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd. 2, Köln 1978, s./S. 485–486.

Söding 2001

Ulrich Söding, *Eine wiederentdeckte Figur der Hl. Katharina. Zu den Anfängen des Schönen Stils in Böhmen*, S. Mehringer, München 2001.

Springer 1935–1936

Louis Adalbert Springer, *Die bayrisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*. Dissertace / Dissertation, Leipzig 1935 (Würzburg 1936), s./S. 50–52.

Stafsky 1966

Heinz Stafski, *Bildwerke in Holz Stein, Ton und Elfenbein*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1966.

Stafski 1978

Heinz Stafski, *Muttergottes auf dem Löwenthrone*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd.2, Köln 1978, s./S.495.

Stafski 1994

Heinz Stafski, *Die Muttergottes als „Neuer Thron Salomonis“*, in: Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen, München 1994, s./S.54, kat.č./Kat.Nr.110.

Stange 1934

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, I, Berlin 1934.

Stehlíková 2010

Dana Stehlíková, *Relikviářová busta světičky z Jezeří*, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, Praha 2010, s./S.458–459, kat.č./Kat.Nr.VI.1.

Steinitz 1976

Wolfgang Steinitz, *Die Salzburger Plastik um 1400, Katalog, Schöne Madonna*, in: Josef Gassner – Albin Rohrmoser (eds.), *Ausstellung Spätgotik in Salzburg – Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530*, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Jahresschrift des Salzburger Museum Carolino Augusteum), Salzburg 1976.

Steinitz 1978

Wolfgang Steinitz, *Salzburg, Thronsigel des Erzbischofs Pilgrim von Puchheim, Sitzende Muttergottes mit Kind, Salzburg, Löwenmadonna, Schöne Madonna*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, sv./Bd.1, Köln 1978, s./S.403, 404, 406, 407, 411–412.

Stępowaska 1915

Konstancja Stępowaska, *Trzy zabytki snycerstwa polskiego*, Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, 9, 1915, sl. / Sp. CLXXXIII–CLXXXIV, obr. / Abb. 1.

Strauss 1937

Gerhard Strauss, *Freiplastik bis 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreussen westlich der Passarge*. Studie zur Geschichte mittelalterlicher Kunst im Ordensland Preussen, Inaugural-Dissertation, Königsberg, Preussen 1937.

Suduiraut 2002

Sophie Guillot de Suduiraut, *Vierge à l'Enfant debout sur un lion*, in: Jean-René Gaborit – Geneviève Bresc-Bautier (eds.), *Nouvelles acquisitions du département des Sculptures*, /S.1996–2001, Musée du Louvre. Paris 2002, s./S.19–20, kat.č./Kat.Nr.6.

Suckale 1993

Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993.

Suckale 1993–1994

Robert Suckale, *Die Glatzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, B, XLVI / XLVII, 1993–1994, s./S.737–756.

Suckale 1995

Robert Suckale, *Zur Bedeutung Englands für die welfische Skulptur um 1200*, in: Jochen Luckhardt-Franz Niehoff (eds.), *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235*. Essays, II, München 1995, s./S.440–451.

Suckale 1999

Robert Suckale, *Die „Löwenmadonna“, ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.?*, in: *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*. Poitiers 1999, s./S.221–229. Přetištěno s doplňky v poznámkách a nově připojenými fotosnímky / Neuaufgabe mit Ergänzungen in den Anmerkungen und neu hinzugefügten Abbildungen: Robert Suckale, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge*. Sechs Studien, Berlin 2002, s./S.172–184.

Suckale 2006

Robert Suckale, *Madona na lvu z Łukowa*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti*. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, s./S.91–92, kat.č./Kat.Nr.12 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Suckale 2009

Robert Suckale, *Maria: Jungfrau – Mutter – Königin*, in: Robert Suckale (ed.), *Schöne Madonnen am Rhein*. Landes Museum Bonn, Leipzig 2009, s./S.24–37, 38–119.

Suckale – Fajt 2006

Robert Suckale – Jiří Fajt, *Madona na lvím trůně (Rengersdorf / Krosnowice)*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti*. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, Praha 2006 s./S.320–321, kat.č./Kat.Nr.116 (česká a německá mutace / tschechische und deutsche Version).

Svoboda 1935

Karel Svoboda, *Popis, stavební vývoj a umělecko-historické ocenění kláštera Rosa coeli v Dolních Kounicích*, in: *Klášter „Rosa coeli – Růže nebeská“ v Dolních Kounicích*, Brno 1935, s./S.16–33.

Świechowski 1972

Zygmunt Świechowski, *Osteuropäische Architektur und Plastik*, in: Otto von Simson (ed.), *Das Mittelalter II, Das Hohe Mittelalter*, Propyläen Kunstgeschichte, sv./Bd.6, díl / T. 2, Berlin 1972, s./S.281–297.

Taubert 1978

Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 1978.

Tietze 1911

Hans Tietze, *Die Denkmale des adeligen Benediktiner-Frauen-Stiftes Nonnberg in Salzburg*. Österreichische Kunsttopographie, sv./Bd.7, Wien 1911.

Tietze 1919

Hans Tietze, *Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg*. Österreichische Kunsttopographie 16, Wien 1919.

Třeštíková 2004–2005

Anna Třeštíková, *Untersuchung und Restaurierung der sogenannten Klosterneuburger Löwenmadonna*, Bulletin of National Gallery in Prague, 24–25, 2004–2005, s./S.31–33.

Tripps 1999

Johannes Tripps, *Nikolaus Gerhaert interpretiert ein italo-byzantinisches Thema: Die Dangolsheimer Muttergottes*, Jahrbuch der Berliner Museen, 41, 1999, s./S.25–35.

Urban – Zalewski 1998

Wincenty Urban – Zbigniew Zalewski, *Z dziejów kościoła i parafii świętego Jakuba w Nysie*, Nysa 1998.

Vilímková – Preiss 1989

Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989.

Vyskočil 1947

Jan Kapistrán Vyskočil, *Arnošt z Pardubic a jeho doba*, Praha 1947.

Wagner 1981

Hans Wagner, *Salzburg im Spätmittelalter. Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim*, in: Heinz Dopsch (ed.), *Geschichte Salzburgs*. Stadt und Land, sv./Bd.I/1, Salzburg 1981, s./S.437–486.

Wagner 1998

Franz Wagner, *Thronsigel des Erzbischofs Pilgrim von Puchheim (1365–1396)*, in: Johann Kronbichler (ed.), *Erzdiözese Salzburg*. Meisterwerke Europäischer Kunst. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg, Katalog zur Ausstellung im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1998, s./S.58–59.

Wagner 2000

Franz Wagner, *Thronsigel des Erzbischofs Pilgrim von Puchheim*, in: Günther Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Gotik, München 2000, s./S.588, kat.č./Kat.Nr.330.

Wagner 2000a

Franz Wagner, *Büstenreliquiar der Hl. Erentrudis*, in: Günther Brucher (ed.), *Gotik*. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, München 2000, s./S.574–575, kat.č./Kat.Nr.310, s./S.191 (obr. / Abb.).

Walczak 2006

Marek Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimiera Wielkiego*, *Ars vetus et nova*. Instytut historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 20, Kraków 2006.

Walczak 2008

Marek Walczak, *Uwagi o wpływach czeskich na rzeźbę w Małopolsce w wieku XIV*, in: Wojciech Walanus – Marek Walczak – Joanna Wolańska (eds.), *Żeby wiedzieć*. Studia dedykowane Helenie Matkiewiczównie, Kraków 2008, s./S.59–80.

Walczak 2008a

Marek Walczak (rec. / Rez.), *Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Koziel, Silesia – a Pearl in the Bohemian Crown*. *History – Culture – Art*, Umění 56, 2008, s./S.76–80.

Walczak 2008b

Marek Walczak, *Zur Chronologie der kleinpolnischen Holzplastik im 14. Jahrhundert*, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz (eds.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1347)*, Praha 2008, s./S.561–584.

Walczak 2009

Marek Walczak, *Casimir the Great's Artistic Foundations and the Court Art of the Luxembourgs*, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (eds.), *Kunst als Herrschaftsinstrument*. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, Berlin 2009, s./S.534–549.

Walicki 1933–1934

Michał Walicki, *Ze studiów nad plastyką XIV wieku w Polsce*, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 2, 1933–1934, 9, s./S.23–33.

Weber 1965

Wilhelm Weber, *Die Löwenmadonna auf dem Konvent-Siegel der Prämonstratenser in Kaiserslautern*, *Jahrbuch zur Geschichte von Stadt und Landkreis Kaiserslautern* 3, 1965, s./S.55 n./ff.

Weber 1967

Wilhelm Weber, *Die sitzende Löwenmadonna. Zu einem Konvent-Siegel der Prämonstratenser in Kaiserslautern*, in: Bericht der Staatlichen Denkmalpflege im Saarland, Staatliches Konservatoramt, Saarbrücken Band, 1967, 14, s./S.139–149.

Weiermann 1970

Herbert Weiermann, *Heimatbuch des Landkreises Traunstein*, III 6 a, 1970, 217–219, 244.

Wetesko 1997

Leszek Wetesko, *Maiores Polonia Sacra. Sztuka sakralna w średniowiecznej Wielkopolsce. Historia pewnych tematów*. Katalog wystawy, Muzeum początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno 1997.

Wiegand 1936

Eberhard Wiegand, *Die böhmischen Gnadenbilder*, Würzburg 1936.

Wiese 1923

Erich Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig 1923.

Wiese 1926

Erich Wiese, *Süddeutsche und schlesische Plastik. Zum neuen Skulpturen*. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat, III, 1926, s./S.134–138.

Wiese 1927

Erich Wiese, *Die Plastik*, in: August Grisebach – Günther Grundmann – Franz Landsberger – Manfred Laubert – Karl Masner – Hans Seger – Erich Wiese (eds.), *Die Kunst in Schlesien*, Berlin 1927, s./S.129–198.

Wiese 1958

Erich Wiese, *Ostdeutschland, Österreich, Böhmen und Schlesien*, in: Ernst Grimme (ed.), *Unsere Liebe Frau. Eine Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen 1958*, Aachen 1958, s./S.37–41, s./S.69–71, kat.č./Kat.Nr.107–116.

Williamson 1988

Paul Williamson, *Northern Gothic Sculpture 1200–1450*. Victoria and Albert Museum, London 1988.

Wilm 1923

Hubert Wilm, *Die Gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik*, Leipzig 1923.

Wirth 1960

Karl-August Wirth, *Engel*, in: Hans Martin Freiherr von Erffa (ed.), *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, sv./Bd.5, Stuttgart 1960, s./S./S.342–555.

Wlattnig 1995

Robert Wlattnig, *Thronende Madonna*, in: Janez Höfler (ed.), *Gotik in Slovenien*, Ljubljana 1995, s./S.147–148, kat.č./Kat.Nr.58.

Wlattnig 1995a

Robert Wlattnig, *Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert*, in: Janez Höfler (ed.), *Gotik v Sloveniji. Akti mednarodnega simpozija*, Ljubljana 1994, Ljubljana 1995, s./S.79–93.

Woelk 1999

Moritz Woelk, *Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 1999.

Wójcik 2006

Marek L. Wójcik, *Dolny Śląsk w latach 1138–1326*, in: Wojciech Wrzesiński (ed.), *Dolny Śląsk. Monografia historyczna*, Wrocław 2006, s./S.55–104.

Wolny 1856

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren*, II, Brünn 1856.

1000 Years 1970

1000 Years of Art in Poland, London 1970.

Zaunschirm 1976

Thomas Zaunschirm, *Die Plastik des 14. Jahrhunderts, Thronende Madonna mit Kind (Museum Salzburg), Madonna mit Kind (Museum Salzburg), Löwenmadonna aus Wals, Löwenmadonna, aus Saalfelden, Löwenmadonna (Bayerisches Nationalmuseum München), Löwenmadonna aus Johanneskirchen bei Vilshofen*, in: Josef Gassner – Albin Rohrmoser (eds.), *Ausstellung Spätgotik in Salzburg – Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Jahresschrift des Salzburger Museum Carolino Augusteum)*, Salzburg 1976, s./S.17–31, kat.č./Kat.Nr.14, s./S.36–37, kat.č./Kat.Nr.15, s./S.37, kat.č./Kat.Nr.16, 17, s./S.37–38, kat.č./Kat.Nr.18, s./S.38, kat.č./Kat.Nr.19.

Ziomecka 1968

Anna Ziomecka, *Śląska rzeźba gotycka. Katalog zbiorów*, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1968.

Ziomecka 1978

Anna Ziomecka, *Thronende Muttergottes auf dem Löwen aus Skarbmierz*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, sv./Bd.2, s./S.493–494.

Ziomecka, 1988

Anna Ziomecka, *Das Problem der Wiederholbarkeit und der Individualität in der gotischen Bildhauerei im 14. und 15. Jahrhundert in Schlesien*, in: Ewa Śnieżyńska-Stolot (ed.), *Serial and individual production in the representative arts of the XIV. and XV. century, Niedzica Seminars. Polish – Czech – Slovak – Hungarian Artistic Connections 3*, Cracow 1988, s./S.63–68.

Ziomecka 1990

Anna Ziomecka, *Materiał do drewnianej rzeźby XIV wieku na Śląsku*, in: *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały III*, Wrocław – Poznań 1990, s./S.7–86.

Ziomecka 1992

Anna Ziomecka, *Dwie rzeźby gotyckie z XIV wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 36, 1992, s./S.259–267.

Ziomecka 1995

Anna Ziomecka, *Rola Wrocławia w kształtowaniu drewnianej rzeźby na Górnym Śląsku w XIV i XV wieku*, in: O. Nowak (ed.), *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Katowice 1995, s./S.7–24.

Ziomecka 2003

Anna Ziomecka, *Rzeźby św. Marii Magdaleny i Apostołów*, in: Bożena Guldan-Kłamecka – Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Wrocław 2003, s./S.77–81, kat.č./Kat.Nr.13.

Ziomecka 2006

Anna Ziomecka, *Die gotische Kunst in Schlesien*, in: Suzanne Greub – Thierry Greub – Małgorzata Kochanowska-Reiche (eds.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, Basel 2006, s./S.24–31.

GOTICKÉ
MADONY NA LVU
GOTISCHE
LÖWENMADONNEN
Splendor et Virtus Reginae Coeli

Muzeum umění Olomouc ve spolupráci s Muzeem hornictví a gotiky v Leogangu
a Ústavem dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.
Kunstmuseum Olmütz in Zusammenarbeit mit dem Bergbau- und Gotikmuseum Leogang
und dem Institut für Kunstgeschichte, Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, v. v. i.

Editoři / Editoren — Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová
Redakce / Redaktion — Jana Hrbáčová

Texty / Texte — Martin Čapský, Božena Guldán-Klamečka, Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová,
Peter F. Kramml, Wojciech Marcinkowski, Jan Royt, Magdalena Schmuck, Anna Zeńczak
Překlad / Übersetzung — Stefan Bartilla, Jiří Černý, Jerzy Dziewięcki, Jana Hrbáčová

Jazyková redakce německého textu / Lektorat des deutschen Textes — Johann Herzog
Obálka a grafická úprava / Buchumschlag und grafische Gestaltung — Petr Šmalec
Předtisková příprava / Druckvorbereitung — Studio Trinity, Petr Šmalec

Tisk / Druck — GRASPO CZ, a. s.

Náklad / Auflage — 900

Vydalo / Herausgeber — Muzeum umění Olomouc, Denisova 47, 771 11 Olomouc

1. vydání / Erste Auflage
Olomouc 2014

ISBN 978-80-87149-74-4

© Muzeum umění Olomouc, 2014