

JAROSLAV PEŠINA

„IMAGO PIETATIS“ DER NATIONALGALERIE IN PRAG

Im Jahre 1948 erwarb die Nationalgalerie in Prag ein Bild, das den Schmerzensmann zwischen Maria und der heiligen Frau darstellt.¹ Obwohl das Bild jahrelang in der Sammlung der alten Kunst der Nationalgalerie ausgestellt war, ist es bisher fast unbekannt geblieben.² Es handelt sich da zwar um eine Kopie aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, die jedoch so wahrheitsgetreu ist, dass sie eine zuverlässige Vorstellung vom Charakter des verlorenen gotischen Originals aus dem 14. Jahrhundert erlaubt.³ Das Bild hat alle Merkmale eines Andachtsbildes, wie es vor vielen Jahren unvergesslich und unnachahmlich E. Panofsky definierte.⁴ Aus dem szenischen Zusammenhang herausgerissen, erzählt es nicht, sondern stellt ein in sich geschlossenes, selbstgenügsames und selbständiges Bild dar, das sich auch ausschliesslich dem einzelnen Betrachter zuwendet und für ihn bestimmt ist, mit dem Ziel, sein Mitleid zu erwecken und ihn an sein ewiges Seelenheil zu ermahnen. Der eigentliche Sinn des Bildes ist also ausgesprochen soteriologisch.⁵

¹ Eingekauft bei der Versteigerung der Sammlung Herzogs de Trévisé in Paris. Inv. No O 2710.-01 auf Nadelholz ohne Leinwandbezug, H. 78,5, B. 57,5 cm. — Farben: Schokoladebraun der Körper Christi und das Grab, dunkelbraun Haar und Bart Christi, stahlblau Mantel Mariä, olivgrün Futter des Mantels, weiss Schleier beider Frauen, pflaumenblau Mantel der hl. Frau, kirschenrot Futter ihres Mantels, gelb Nimben und Mantelsäume, grau Hintergrund.

² *Katalog der Sammlung alter Kunst*, Prag 1949, No 108, Ausgabe aus dem Jahre 1960, No 114. Heutzutage in der Zweigstelle auf der Burg Kost dauernd ausgestellt.

³ Nichtgotisch ist nur der Mangel an Vergoldung des Hintergrundes und der Nimben, einige Unklarheiten des Faltenwurfes, sowie auch schematisch behandelte Partien wie z. B. der Brustkorb Christi, usw. — Für die Mitteilung der Ergebnisse der technologischen Untersuchung, die bei dieser Gelegenheit in der Restaurierungswerkstatt der Nationalgalerie in Prag unternommen wurde, bin ich dem leitenden Restaurator, Herrn Mojmír Hamský, zu herzlichem Dank verpflichtet.

⁴ „*Imago Pietatis*“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „*Maria Mediatrix*“, Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, 261 ff. Dazu vergl. T. Dobrzeński, *Niektóre zagadnienia ikonografii Meša boleści*, Rocznik Muzeum narodowego w Warszawie XV (1971), 106 ff., wo auch sämtliche ältere Literatur.

⁵ Dobrzeński, l. c., 106.

Dazu tritt jedoch noch ein weiterer Gedanke. Die traditionelle Gestalt des Schmerzensmannes wird da von der Figur seiner Mutter bereichert. Das bedeutet also, dass sich die Erlösungstat Christi unter der aktiven Teilnahme der Muttergottes verwirklicht, im Sinne der „*corredemptio*“, die durch die „*compassio*“ ausgedrückt wird.⁶

Der Gedanke der innigen Verbindung des Schmerzensmannes mit seiner Mutter ist wohl östlichen Ursprungs,⁷ aber erst im Italien des 14. Jahrhunderts erhielt sich das erste Beispiel dieses Bildtypus in dem bekannten Gemälde der Casa Horne in Florenz.⁸ Aber auch in Italien selbst kommt es nur sporadisch vor. Abgesehen vom späten venezianischen Triptychon d. l. H. des 15. Jh., erscheint es noch einmal bloss im Bilde des Andrea da Firenze (?) in der Sammlung Smith in Worcester.⁹ Zum Unterscheid von dem florentinischen Bild sind da beide Figuren so dargestellt, dass die höher stehende Mutter ihren Sohn von hinten rechts umarmt, während der im Grabe stehende Christus die Seitenwunde mit den Fingern seiner linken Hand leicht berührt.

Das Bild in Worcester ist auch dadurch wichtig, dass es unserem Gemälde in dieser Hinsicht am nächsten steht. Auch in ihm sieht man Christus im Grabe frontal dem Zuschauer zugewendet und den Kopf aufwärts rechts drehend, auch da steht Maria höher rechts, schmiegt sich an ihren Sohn und drückt ihre Wange an die seinige und stützt mit derselben Gebärde der rechten Hand seinen Kopf, mit dem Unterschied, dass sie im italienischen Bilde die Wange des Schmerzensmannes streichelt, während sie in unserem Gemälde sein Kinn stützt. Die Übereinstimmungen gehen bis in den verwandten Gesichtstypus, in die halb geschlossenen, nicht jedoch völlig geschlossenen Augen, wie es in Italien üblich ist („*Cristo passo*“) — und bis in die Charakterisierung des Antlitzes Mariens als einer alten, hageren Frau. Ein bedeutender Berührungspunkt beider Bilder ist weiter die Geste Christi, mit der er die Seitenwunde zeigt. Dieses besonders ausdrucksvolle und eindringliche, stark emotional wirkende Motiv — „*ostentatio vulnerum*“ — ist in der Regel der nördlichen Malerei vorbehalten, wo dann darauf besonderer Nachdruck gelegt wird.

Wenn also der Ausgangspunkt des Bildtypus wohl in Italien zu suchen ist, tritt zu ihm in unserem Bilde noch eine dritte Figur, die das bisherige zweigliedrige Kompositionsschema wesentlich erweitert. Aus der späteren Entwicklung ist zwar noch die Gestalt des hl. Johannes bekannt, die dann

⁶ Dobrzeniecki, l. c., franz. Resumé 219.

⁷ J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, 15 ff., *Lezikon der christlichen Ikonographie*, Rom—Freiburg—Basel—Wien IV. (1972), 91 (W. Meersmann).

⁸ Panofsky, l. c., Abb. 2, datiert das Bild in das 13. Jh., E. B. Garrison (*Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949, No. 268) hat es in das 2. Viertel d. 14. Jh. richtig umdatiert und der Adriatischen Schule zugeschrieben. — Dobrzeniecki, l. c., 51 ff., widmete diesem Bildtypus und seiner Genese viel Aufmerksamkeit. Er wies mit Recht darauf hin, dass es durch die Verquickung des Typus des Schmerzensmannes mit dem Motiv Mariä aus der Beweinung Christi entstand. — Dazu noch H. W. van Os, *The Discovery of an early Man of Sorrows on a Dominican Triptych*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), 65 f., besonders 72.

⁹ Dobrzeniecki, l. c., Abb. 108, 106.

mit Maria die zentrale Figur umrahmt. Für die Gestalt der heiligen Frau fehlt jedoch meines Wissens jegliche Analogie. Sie taucht unerwartet auf der linken Seite hinter dem Schmerzensmann, fast völlig von ihm verdeckt und geschnitten, auf, indem sie mit der linken Hand seinen linken Arm umfasst und mit ihrer anderen seinen rechten Arm sanft unterstützt. Diese junge Frau mit halbgedecktem, anmutigem, etwas geheimnisvollem Gesicht kennen wir jedoch anderswoher: aus der Kreuzigungsszene des Hohenfurter Altars, wo die hl. Frau allerdings die Gestalt Maria von hinten unterstützt und auf ähnliche Weise von der vorderen Gestalt geschnitten wird.¹⁰ Ist also die Gestalt Mariä wohl von der Szene der Beweinung Christi abgeleitet, ist dagegen die Figur der hl. Frau aus der Szene der Kreuzigung offensichtlich ausgeborgt. Das heisst, dass es da zur Kombination des Andachtsbildes mit dem Schmerzensmann und zwei anderen Figuren kommt, die aus verschiedenen Szenen der Passionsfolge herausgerissen sind, und dass alle drei zu einer neuen kompositionellen Einheit und zu einem neuen Bildtypus verschmolzen werden.

Schon dieser Zusammenhang führt uns wiederum in die böhmischen Länder, in die böhmische Malerei der Mitte des 14. Jahrhunderts. Es gibt da aber noch andere Beziehungen, vor allem ikonographische. So erscheint das Motiv der „ostentatio vulnerum“ nördlich der Alpen eben in der böhmischen Malerei dieser Schicht zum erstenmal auf, und zwar im Schmerzensmanne des Karlsruher Diptychons,¹¹ das ebenfalls der Werkstatt des Hohenfurter Meisters zugeschrieben ist. Da macht Christus auf seine Wunde dadurch aufmerksam, dass er mit dem Zeigefinger der linken Hand auf sie zeigt, während er in einem anderen Gemälde dieser Zeit, auf der Rückseite des Görlitzer Madonnenbildes¹² auf die Wunde mit dem Daumen der linken Hand hinweist. Unterschiedlich vom italianisierenden Typus des Karlsruher Bildes, wo der Schmerzensmann geschlossene Augen hat, ist er auf nördliche Weise mit weit geöffneten Augen dargestellt. Das Motiv der „ostentatio“ kommt dann in der böhmischen Malerei wieder in den 70. und 80. Jahren vor, nicht mehr aber so drastisch wie in unserer Tafel,¹³ wo der Schmerzensmann mit den Fingern beider Hände die Seitenwunde gewaltsam öffnet und so sein Leiden noch mehr zur Schau stellt. Abgesehen von beiden Bildern dieses Themas Meister Franckes, der zweifellos aus anderen Quellen schöpfte, ist dann das so expressiv dargestellte Motiv bis am Anfang und noch im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Und zwar im Graudenzer Altar und auf der Tafel aus Brieg, also nicht zufälligerweise in zwei Arbeiten, die bekanntlich unter direktem böhmischem Einfluss entstanden sind.

Die Beziehungen des Bildes zur Malerei Böhmens, besonders zum Hohenfurter Meister, gehen jedoch noch weiter. Es genügt nur den Typus Christi,¹⁴ sein Gesicht mit dichten langen Haarsträhnen und seiner

¹⁰ *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950, Abb. 14.

¹¹ J. Pešina, *Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století*, Umění XXV (1977), 156 ff., Abb. 13.

¹² Pešina, l. c., Abb. 14.

¹³ Pešina, l. c., 157, Anm. 22.

¹⁴ Dobrzeniecki, l. c., Abb. 63, 14. Anderswo dagegen (in Nürnberg z. B.)

schmerzhaft gerunzelten Haut an der Nasenwurzel, mit derselben Figur der Kreuzigung oder der Beweinung des Hohenfurter Altars, die Gebärde der Hand Mariä den Kopf ihres Sohnes unterstützend hier und in der Beweinung, die Geste der Hand der heil. Frau hier und die analogische Handbewegung des hl. Johannes in derselben Szene zu vergleichen. Nahe verwandt ist auch der Faltenwurf des Kopftuches und der des Mantelzipfels Mariä in der Geburtszene, sehr ähnlich in unserem Bilde auch der dünne durchsichtige Schleier Christi demjenigen in der Kreuzigung oder in der Beweinung. Auch die sehr charakteristischen perlenartigen Säume der Schleier Mariens und der hl. Frau erinnern lebhaft an dasselbe Motiv in vielen Bildern des Hohenfurter Altars. Auch das Muster des Gewandes Mariä und der mit Edelsteinen besetzte Saum ihres Mantels finden die nächste Parallele im Madonnenbilde aus Veverří (Eichhorn). Die Wahl und die Zusammensetzung der Farben entsprechen endlich ebenfalls der Chromatik des Hohenfurter.¹⁵

Vor allem sprechen jedoch für unsere Vermutung die Ausdrucksqualitäten des Gemäldes: die Innigkeit der Beziehung aller drei Gestalten, die Zärtlichkeit und Inbrunst der mütterlichen Umarmung, die tiefe, innere Teilnahme beider weiblichen Figuren am Leiden Christi, so wie auch die charakteristische Neigung zur stillen Hingabe und lyrisch ausklingenden Kontemplation, die dem Zwecke des Bildes so weitgehend entgegenkommt. Letzten Endes gehört das Motiv der „ostentatio“ selbst zum Schatz der ikonographischen Erfindungen, der für den Hohenfurter Meister so bezeichnend ist. Ein wenig abweichend ist nur — wenn die Kopie nicht täuscht — die überraschend monumentale Auffassung des Bildes und sein grossartiger kompositioneller Aufbau.

Alles deutet also darauf hin, dass wir da mit der Kopie einer hervorragenden verlorenen Vorlage zu tun haben, die, wenn nicht als Werk des Hohenfurter Meisters selbst, so wenigstens in seinem engen Umkreis entstanden sein dürfte. Dies ist eine Erkenntnis, die um so wichtiger ist, als wir sonst für die Existenz eines Andachtsbildes in dieser Schicht bisher keinen Beleg hatten — mit einziger Ausnahme des Karlsruher Diptychons, wo allerdings jede der beiden Figuren allein für sich dargestellt ist. Wenn wir nicht irren, entstand die Vorlage unseres Bildes ein wenig früher — um 1350 — so dass die Priorität des Motivs der „ostentatio“ nicht dem Karlsruher, sondern unserem Bilde gehören würde. Ob das Bild selbständig oder Flügel eines Diptychons war, wie es heute vom Bilde der Casa Horne vermutet wird, dessen Gegenstück vielleicht ein Madonnenbild war,¹⁶ und ob auf dem vermutlich verschollenen anderen Flügel analog ebenfalls ein Madonnenbild figurierte,¹⁷ ist schwer zu entscheiden

überwiegt die orantische Gebärde Christi, aber auch da ergibt sich die Frage, ob diese Bilder nicht von einer verlorenen Vorlage des Meisters des Wittingauer Altars angeregt wurden (vergl. dazu Dobrzeniecki, l. c., Abb. 93, 94).

¹⁵ *Česká malba gotická*, l. c., vergl. besonders Abb. 1, 14, 15, 26.

¹⁶ W. Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf 1976, Kat. No. 86. — Dobrzeniecki, l. c. 162 ff.

¹⁷ Sowie z. B. im Diptychon aus Sandomierz, Dobrzeniecki, l. c., Abb. 110.

und mag auch einstweilen dahingestellt sein. Wegen des ziemlich grossen Formats unseres Gemäldes und besonders seiner geschlossenen Bildkomposition neige ich eher zur ersten Möglichkeit.

„IMAGO PIETATIS“ V NÁRODNÍ GALERII V PRAZE

Dosud málo známý deskový obraz v Národní galerii v Praze je sice pouze kopie z konce 16. století, je však natolik věrná, že umožňuje učinit si přesnou představu o ztraceném originálu vzniklém nepochybně v Čechách v polovině 14. století v okruhu Mistra vyšebrodského oltáře. Tam se hlásí nejen svým italisujícím typem, ale i slohově. Českou inovací je připojení druhé ženy a okázalé zdůraznění rány v Kristově boku, které se tu vyskytuje v české malbě asi poprvé, má však v té době i později v českém malířství řadu obdob.

