

Homolka, Jaromír

Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [43]-60

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110997>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

JAROMÍR HOMOLKA

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR ENTSTEHUNG
DES SCHÖNEN STILS IN BÖHMEN

Eine der Grundfragen der Entwicklung der böhmischen mittelalterlichen Plastik ist der Zusammenhang des sogenannten schönen Stiles mit der vorhergehenden Schöpfung. Im schönen Stil sieht man grösstenteils einen auffallenden Rückschlag der Entwicklung. Albert Kutal bewies, dass der schöne Stil durch die Synthese der *Parlerschen Plastik* (und zwar Peter Parlers eigener Richtung) und der Kunstströmung der Achtzigerjahre entstanden ist, die er als eine romantisierende Richtung bezeichnete. Diese romantisierende Richtung, auf welche Kutal grosses Gewicht legte, und die sich aus der Kunst der Siebzigerjahre herauskristalisiert hat, steht in Verbindung mit dem Prager Hof, ist ihrem Charakter nach voll tiefer Widersprüche und erneuert die gotische kaligraphische Tradition.¹ Die Entwicklung ist demnach Fortsetzung und Rückschlag zugleich.

Einige Umstände deuten darauf hin, dass es sich um Kreise handelte, die einigermassen abweichende Ziele verfolgten. Bekanntlich richtete sich der überwiegende Teil des Bildhauerschaffens der *Werkstatt Parlers beim hl. Veit* auf eine Ausdrucksform der Wirklichkeit, auf eine plastische und realistische Form. Die romantisierende Richtung und die ausserhalb des Hofes aufstrebende Holzplastik bewahrte demgegenüber ständig ihren Zusammenhang mit der nachklassischen Tradition. Eine zusammenhängende Entwicklung der Holzplastik beginnt daheim, wie Kutal aufzeigte, mit dem Schaffen des *Meisters der Madonna aus Michle* und seiner Werkstätte: also mit dem Werk eines Meisters, der mit seiner künstlerischen Ansicht dem nachklassischen, abstrahierenden Stil der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, mit einigen seinen jüngeren Arbeiten aber neue Kunstgedanken andeutet und vorbereitet. Diese setzten sich um 1350 durch und bedeuteten — ähnlich wie im ganzen mitteleuropäischen Bildhauerwesen — eine Änderung der traditionellen Form im Sinne einer fortschreitenden Sinnlichkeit, konkreten Formgebung und Vermenschlichung. Also eine etappenweise Auflösung der traditionellen Auffassung und abstrakten künstlerischen Ordnung des Kunstwerkes. In Böhmen ist dies mit einem starken Hang zur reliefmässigen und malarischen Gestaltung der Form und mit einer Beeinflussung der Holzplastik durch

die Malerei verbunden. Die Plastik bleibt aber auch weiterhin ein repräsentatives kultisches Werk und auch in der Komposition der Draperie bleiben vielfach Elemente und Faktoren der traditionellen Komposition erhalten. Auch dort, wo der klassische Faltenwurf des Mantels erneuert wird, der dem Kontrapost des menschlichen Körpers entspricht (Schema der klassischen Kathedralgotik, bei uns z. B. die *Braunauer Madonna* oder die sog. *Goldene Madonna aus Iglau*), bildet das Faltensystem eine formelle Ordnung, die zwar mit der Wirklichkeit koordiniert wird, in der aber ständig irgendwie die traditionsgebundene Idee einer der Wirklichkeit übergeordneten formellen Ordnung vorhanden ist. Diese Ordnung nimmt hier nur eine andere Form, einen anderen Charakter an: sie äussert sich langsam auf dem Gebiet der Sinnlichkeit und als Steigerung und Verselbständigung der von der Wirklichkeit abgeleiteten Elemente. Ein Werk, das dieses Stadium sehr markant vertritt, ist die sitzende *Madonna von Betschau*. Sie gehört zur Gruppe der sitzenden Madonnen der Siebzigerjahre und steht aus der ganzen Gruppe der Malerei am nächsten: die flächenartige Form wird von einem kompakten Strom von Erhebungen gebildet, die störungslos in Vertiefungen, in eine einheitliche hell-dunkle Form übergehen. Diese Madonna ist ebenfalls am meisten von unmittelbarer Lebendigkeit und Gefühlstiefe erfüllt: die Beziehung von Mutter und Kind ist durchaus natürlich. Aber Mariens aufrechter und etwas überhöhter Rumpf verleiht zusammen mit der nicht allzu breiten Basis und im Verein mit der erhaltenen Frontalität der Gestalt Mariens dieser Statue doch wiederum einen repräsentativen Charakter; dabei fügen sich gleichzeitig die bogenförmigen, male- risch aufgefassten Draperien aneinander und bilden ein zusammenhängendes System, eine Ordnung, die mit der Wirklichkeit kooperiert, dennoch aber ihr gegenüber eine formelle Selbständigkeit bewahrt und von ihr wieder abbrückt. Gegenüber der formellen und ideellen Homogenität der Werke des nachklassischen abstrahierenden Stils entsteht hier ein gewisser Dualismus von Werten, die in und über der Wirklichkeit liegen; man erreichte hier einen Raum für menschliche Qualitäten und vermochte gleichzeitig mit modernen Stilmitteln die alte Idee des religiös-repräsentativen Charakters aufrechtzuerhalten.

Für die jüngeren Arbeiten ist charakteristisch, dass sich darin gleichzeitig die bei der *Madonna von Betschau* beobachteten grundlegenden Tendenzen weiter entfalten und vertiefen: die Tendenz zu sinnlich betonter Wirklichkeit, ferner die repräsentative Auffassung des Ganzen und schliesslich das Streben nach Schaffung einer rein formellen Komposition, die von der Wirklichkeit ihren Ausgang nimmt, sich aber gleichzeitig ihr gegenüber selbständig macht. Wie sich diese Tendenzen gegenseitig beeinflussen und umwerten, zeigen die jüngeren Arbeiten der Gruppe sitzender Madonnen.

Bei der *Saraser Madonna* ist der Realismus bedeutsam vorgeschritten, das Kind ist ungemein greifbar und lebendig, der Körper Mariens organisch aufgefasst und mit Sicherheit plaziert; trotz der grundlegenden Reliefgestaltung entfaltet sich die

Plastik in den Raum hinaus. Gleichzeitig wird hier die Schweifung des Körpers gesteigert und von dieser Bewegung aus ergibt sich der Rhythmus der Draperien, die ein reizendes und raffiniertes System bilden.² Und wie früher, hängt diese Tendenz eng mit der repräsentativen Auffassung der Statue zusammen: Mutter und Kind blicken auf den Zuschauer herab, der sie anbetet. Dies alles gestattet zusammen mit der ungewöhnlichen Eleganz, Schönheit und feinen Pretiosität den Schluss, in der Saraser Madonna im wesentlichen eine fertige schöne Madonna zu erblicken, die nur aus etwas abweichenden formellen Voraussetzungen aufwuchs; hier kommt das Parlersche Element nicht stärker zum Ausdruck und es fehlt das typische System der Haarnadelfalten.³

Analog verhält es sich bei der *stillenden Madonna aus Konopiště*. Realismus und plastische Auffassung erreichten hier eine bemerkenswerte Höhe. Die gewölbte Form, kontrastreiche Plastizität, durch starke Licht- und Schattenwirkung unterstrichen, und gegliederter Umriss, wird durch das Draperiensystem zusammengehalten, dessen Rhythmus von der starken S-förmigen Schweifung der Gestalt Mariens bestimmt wird (übertriebene organische Schweifung des menschlichen Rumpfes). Aber auch die Madonna von Konopiště vermag nicht den grundlegenden reliefartigen Charakter der Form zu überwinden — die Madonna sitzt gegen die Vorderseite gekehrt (ist nicht in ihrem Raum eingeschlossen, setzt einen ihr gegenüber stehenden Zuschauer voraus) und hat trotz ihrer geringen Ausmasse in beträchtlichem Umfang den Charakter einer Kultplastik.⁴

In diesen Zusammenhang gehört auch die *Madonna aus Žebrák*. Eine ihrer Quellen liegt im Stil der sitzenden Madonnen; Kutal reihte sie dicht an den *Meister des Wittingauer Altars* und in die sog. romantisierende Richtung der Achtzigerjahre, also in jene Richtung, die — neben der Bildhauerei der *Werkstätte Parlers* — grundlegende Bedeutung für die Entstehung des schönen Stils hat. Die Beziehung der *Madonna von Žebrák* „zur Plastik des schönen Stils ist dieselbe wie das Verhältnis des *Wittingauer Meisters* zur Malerei dieser Stil-schicht“ (Kutal, 75). — Der repräsentative Charakter dieser Plastik wird noch durch das monumentale Emporstreben und das traditionelle Kompositionsschema der Madonnen des 13. Jahrhunderts mit ihrem grossen Haarnadelfaltenwurf hervorgehoben, der bis zum Sockel reicht.⁵

Das traditionelle Kompositionsschema zeigt sich übrigens auch bei der *Madonna von Konopiště* (während es bei der *Madonna von Saras* und *Betschau* von der böhmischen Miniaturmalerei abgeleitet ist und sich von der Tradition der gotischen Bildhauerei unterscheidet). Und noch ein Wesenszug als Charakteristikum der beschriebenen Entwicklung ist beiden Madonnen gemeinsam: die erneuerte Idealisierung der Antlitze. Vielleicht könnten wir noch bemerken, dass eigentlich die *Madonna von Žebrák* mit ihrer flachen und malerisch einheitlichen Form zusammen mit den unmerklichen Falten stilistisch älter ist als die Madonna von Konopiště.⁶

Wenn wir also die Entwicklung von der *Madonna von Michle* zu jener von *Betschau, Saras, Zebrač* und *Konopiště* als Entwicklung zur natürlichen sinnlichen Wirklichkeit auffassen wollten, würden wir nur eine Seite dieser Entwicklung erfassen. Unseres Erachtens handelte es sich hier nicht um eine völlige Beseitigung der alten nachklassischen Tradition, die den Ausdruck einer persönlichen gedanklichen oder gefühlsmässigen Anteilnahme des Schöpfers an dem Werk ausschliesst, sondern um eine Umwertung dieser Tradition. Und zwar dahingehend, dass im Rahmen dieser Tradition hinlänglich Raum für eine sinnerfüllte Wirklichkeit und das schöpferische Individuum gewonnen wird. Im Augenblick, da dieser Raum gewonnen wird, schmiegt sich die Plastik aus Gehorsam gegenüber der inneren Logik ihrer Entwicklung wiederum enger an die Tradition. Der Inhalt des Werkes und seine Form sind aber nunmehr wesentlich reicher und komplizierter und die über der Wirklichkeit stehenden Komponenten äussern sich nicht in einer graphisch abstrakten Form, sondern in einer sinnerfüllten Wirklichkeit und durch diese. Eine solche Kunst verblieb religiös und die retrograden Tendenzen zeichnen sich sehr langsam ab und erfliessen logisch aus den in der Plastik gleich zu Beginn dieser Entwicklung enthaltenen Tendenzen. Die Achtzigerjahre und der schöne Stil sind unter diesem Gesichtspunkt kein Umsturz, sondern ein logischer Kulminationspunkt.⁷

Die Kunst verbildlicht nun eine nicht mehr unwandelbare Welt, in welche sich sinnliche Wirklichkeit, Erfahrung und menschliches Erleben, Gefühle und Gedanken hineinprojiziert, eine Welt, die daher wesentlich reicher und abgestufter ist. Doch das Programm der bildenden Kunst in Böhmen ist noch nicht der Mensch als Objekt der allseitigen Erkenntnis im Sinne der italienischen Renaissance. Betont wird sein inneres, geistiges Leben, also vor allem seine Beziehungen zu jenen höheren Werten, welche — wie wir gesehen haben — nicht überwunden waren. Die Vermenschlichung, die Objektivisation ist zugleich eine starke Subjektivisation. Es handelt sich eben nur um den Menschen in seiner Koexistenz mit dem traditionellen ikonographischen Ganzen und dem gedanklichen System, demnach um das Verhältnis des Menschen zu diesem System. Wenn bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die aussermenschliche geistige Kraft es war, welche die menschliche Gestalt beherrschte und geistig belebte, und welche durch das Kunstwerk offenbar wurde, so ist es nun die besondere Beziehung dieser Kraft zur menschlichen Qualität und bis zu einem Grade, im geistigen Sinne nämlich, auch zur menschlichen Aktivität.

In dieser inneren Spannung (es ist dies eher Spannung als Widerspruch) und gleichzeitig in Verbindung mit der Tradition sind auch die Entwicklungsmöglichkeiten dieser Kunst enthalten. Und gleichzeitig beruht darin eine tiefe Harmonie mit der geistigen Umwelt der Zeit vor der Reformation. Hier handelt es sich eher um die Grundstimmung, Orientierung, die allgemeine Einstellung des Künstlers zur Welt und Tradition- und durch diese Tradition, als um eine ausgeprägte An-

sicht. Das zeigt sich in verschiedenen individuellen Nuancen und beherrscht naturgemäss nicht das gesamte zeitgenössische Schaffen, wengleich es vielfach ihm deutlich seinen Stempel aufprägt.

In den letzten Plastiken der Gruppe der sitzenden Madonnen (*die Madonnen von Saras, Konopiště* und *Žebrák*) macht sich deutlich der Einfluss der *Parlerschen Bildhauerei* bemerkbar. Kutals Erkenntnis betreffs der Annäherung beider Kreise in den Achtzigerjahren ist von grundsätzlicher Wichtigkeit, ebenso wie die Feststellung, dass es sich um ein gegenseitiges Näherkommen und Durchdringen handelte. So kam es zur Zeit Wenzels IV. zu einer bemerkenswerten Änderung in der Auffassung der plastischen Form, einer Änderung, in der sich sowohl der Wandel der Zeit, als auch die etwas abweichende Beziehung des Königlichen Hofes zur bildenden Kunst widerspiegelte.

Vergleichen wir die *Sankt Veiter Triphorien* mit der Ausschmückung des *Altstädter Brückenturmes*, so tritt diese Änderung anschaulich zutage. Ikonographisch sind beide Garnituren im Grunde nicht voneinander verschieden: unten befindet sich der Herrscher, umgeben von seinen Gemahlinen und seinem Sohne usw., (auf dem Brückenturm ist nur Karl IV. und Wenzel IV.), oben befinden sich die böhmischen Heiligen, Christus und Maria (auf dem Brückenturm nur drei böhmische Heiligen). Während aber auf dem unteren Triphorium den Ehrenplatz Karl IV. einnimmt (ganz am Ende des Chores auf der bevorzugten rechten Seite), nimmt auf dem Altstädter Brückenturm diesen Platz Wenzel IV. als regierender Herrscher ein.⁸

Noch wichtiger ist freilich der Unterschied in der künstlerischen Anschauung und in der Auffassung der plastischen Form. Im *Triphorium* zielt die Entwicklung auf den wirklichen Realismus, auf das wirkliche Porträt hin; hierin liegt übrigens die europäische Bedeutung dieser Gruppe. Der Gipfelpunkt ist in den fortschrittlichsten Büsten der beiden Triphorien erreicht. Von Wichtigkeit ist, dass bei den fortschrittlichsten Büsten des oberen Triphoriums, z. B. beim *Cyrril, Methodius* und *Prokop* die ikonographische Seite keine Rolle mehr spielt. Der Künstler hat sie nicht nur als geistig bedeutende, oder ideale Persönlichkeiten dargestellt — wie dies noch beim Christus oder Maria dieser Gruppe der Fall ist — sondern als Individualitäten mit eigenem Charakter und starker Lebensaktivität, die sich der Welt zukehren, die den Menschen umgibt. Hier erscheint die traditionelle religiöse Bedingtheit gänzlich überwunden, und zum erstenmal liess sich die Neuzeit hören.⁹ Das ist nicht nur der prinzipielle Unterschied gegenüber der Holzplastik des damaligen Böhmens, sondern auch solchen Arbeiten gegenüber, wie z. B. dem *hl. Wenzel* (1373), die eine wichtige Voraussetzung des schönen Stils bilden und deren religiöse Einstellung durch die Idealisation der Form betont war. (Im Prinzip also ebenso wie in der nachklassischen Kunst; modern daran ist, dass es eine Idealisation der Form ist, die zugleich auch schon konkret empfunden wurde.)¹⁰

Im Gegensatz zu den *Triphorien* sind die *böhmischen Landespatrone auf dem*

Brückenturm (im Zusammenhang, den wir verfolgen, sind namentlich diese drei Statuen von Wichtigkeit) wirklich wie Heilige, wie Gestalten von religiöser Bedeutung, abgebildet. Sie stehen da in voller Ruhe und halten ihre Attribute in Händen gleich demonstrativ und würdevoll wie die beiden Herrscher, die Häupter leicht geneigt. Die Gesichter verraten eine starke und individuell differenzierte Aktivität, aber eine geistige, gedankliche, nach innen konzentrierte Aktivität, die sich dem Seelenleben des Menschen und seinen geistigen Problemen zukehrt.¹¹ In der Parlerschen Formauffassung der Drapierung wurden auch Einflüsse der Malerei aus den Sechzigerjahren und die Vorböten des erstehenden schönen Stils erkannt. Doch ist dabei von Wichtigkeit, dass hier die in den Bauhütten ausgebildeten Bildhauer sich in der Komposition der Gestalten und deren Gesamtstilisierung wieder dem allgemeinsten traditionellen Typ der mittelalterlichen Heiligensstatue nähern. Hand in Hand damit geht auch die Formänderung vor sich; die Gestalten sind schlanker und reliefartiger empfunden.¹²

Der Gefühlsausdruck des *Reliefs des Teyner Tympanons* und dessen formale Annäherung an die böhmische Holzplastik wurde zuletzt von Kutal beschrieben.¹³ Es handelt sich da um einen ziemlich analogischen künstlerischen Prozess.

Ein sehr schwieriges Problem ist das Problem der *Parlerschen Pietas*. Den letzten Arbeiten Kutals gemäss ist es eigentlich das Problem der Entstehung der horizontalen Pietä. Kutals Ansicht geht dahin, dass dieser Typ in Prager Bauhütte entstanden ist, und zwar durch einen Entwicklungssprung, plötzlich, durch eine jähe Tat, die bis heute durch die grossartige *Pieta in der Thomaskirche in Brünn* nachgewiesen ist. Von dieser Pietä leitete er noch einige Parlersche Pietas ab, die eine Gruppe bilden. (*Die Pietä aus der Magdalenenkirche in Breslau, die Pietä in Pohoří und die aus Lutín*.)¹⁴ Zwei Prager Pietas, eine überlebensgrosse in *Hl. Geistkirche*, und eine kleinere in *Georgskirche auf dem Prager Burghof*, sprechen jedoch ernstlich für die Annahme, dass sich der horizontale Typ in der Hütte eher durch eine gewisse Entwicklung gebildet hat, an deren Anfang wir die Parlersche Transformation des Typs der monumentalen mystischen Pietä antreffen.¹⁵ Durch eine ganze Reihe von formaler Eigenschaften, vor allem durch die kompakte und statische Körperlichkeit und Stofflichkeit, durch den breitangelegten Unterteil (*Pieta in Georgskirche*), aber auch durch die Modellation der Falten und bis zu einem gewissen Masse auch durch die weiche Modellation des Christusaktes stehen diese beiden Pietas den *Statuengruppen in Breslau und Pohoří* und schliesslich auch der *jüngeren Pietä aus Lutín* näher als der *Pieta in der Brünner Thomaskirche*. Die Unterschiede zwischen der Brünner Pietä und den übrigen Gliedern der Gruppe machen sich bemerkbar, wenn man sie mit der Breslauer Pietä vergleicht.¹⁶

Kurz zusammengefasst: die *Breslauer Pietä* bildet einen massiv kompakten schweren Kubus (im unteren Teile ist sie von gleicher Breite wie Tiefe), ihr unterer Teil ist breit angelegt (die Kniee beträchtlich voneinander entfernt), die

Drapierung plastisch modelliert, die Modellation des Christusaktes erscheint bis zu einem erheblichen Masse weich. Durch ihr plastisches Gefühl steht sie im Prinzip der Gipfelphase der Parlerschen Skulptur nahe. (Das bedeutet natürlich keineswegs, dass sie nicht jünger sein könnte.) Im Gegensatz dazu ist in der Komposition der *Brünner Pieta* sowohl die Höhenachse (also die Gestalt Marias, deren unterer Teil schmaler, der Rumpf aufgerichtet und der Kopf erhoben ist), als auch die Breite betont, was seine Ursache darin findet, dass der Körper des Christus auf beiden Seiten etwas mehr hervortritt als bei der *Breslauer Pieta*.¹⁷ Die Komposition der *Brünner Pieta* ist im Prinzip reliefartiger. Dem entspricht dann auch eine flachere, mehr dekorative Auffassung der Draperie im unteren Teil der Gestalt Marias. Endlich unterscheidet sich die *Brünner Pieta* von der *Breslauer* einerseits durch die feine lineare Stylistation der Formen (welche auch den ausgeprägt modellierten Christus durchdringt), andererseits durch die reichhaltige Detailbeschreibung.

Hier möchten wir noch gern auf zwei Eigenschaften der *Brünner Pieta* aufmerksam machen. Die Lage des Leibes Christi ist streng genommen nicht horizontal. Marias Kniee sind ungleich hoch, so dass ein höchst eindrucksvoller Gegensatz entsteht zwischen dem tief eingefallenen Unterleib des Christus, und dem hochgewölbten Brustkorb, ein Gegensatz, der noch durch die lineare Stilisation des Aktes ausdrücklich unterstrichen und betont wird. Von neuem erscheint hier das Anzeichen einer treppenförmiger Komposition des toten Leibes Christi, charakteristisch für die mystischen Pietas, wie auch für die Pietas des eigentlichen schönen Stils. (Übrigens ist die *Brünner Pieta* eine Vorstufe der schönen Pietas auch durch ihre Konturengliederung). Und zweitens ist es die hieratische, repräsentative Einstellung der *Brünner Pieta*. Bei den fünf übrigen der *Parlerschen Gruppe* ist der Gefühlsakt durch die plastische Wiedergabe, plastische Handlung ausgedrückt, und beide Gestalten sind auch durch die Neigung des Kopfes Marias und durch das Gesto ihrer Linken verbunden. (Stets in anderer Weise, ohne stereotype Wiederholung.) Bei der *Brünner Pieta* sind beide Gestalten von einander unabhängig und das Ganze weist einen streng repräsentativen, kultischen Charakter auf. — Formal ist diese *Pieta* im Gegensatz zu der *Breslauer* der späteren Phase der Parlerschen Plastik näher, insbesondere den *Statuen der Herrscher auf dem Altstädter Brückenturm*, wie Kutal erkannt hat.

In Hinsicht auf dies alles, nehmen wir an, dass die *Brünner Pieta* in der *Gruppe der Parlerschen Pietas* eine besondere Stelle einnimmt; dass sie nicht die älteste unter ihnen ist, sondern eher die Gipfelung einer bestimmten Entwicklung und zugleich deren Überwertung, und dass sie unter den Parlerschen Pietas mutatis mutandis einen ähnlichen Platz einnimmt, wie die *Büste Wenzels von Radeč* im unteren Triforium.¹⁸

In Anbetracht der klassischen Zeitepoche der Hüttenplastik neigen diese jüngeren Werke beträchtlich zur religiösen Auffassung und zu den traditionellen Kom-

positionsschemen. Im Prozess der Synthese der Parlerschen Plastik und der heimatlichen Holzplastik sind also beide Teile Nutzniesser. Während indessen die heimatliche Holzplastik im Grunde ihrem Charakter treu bleibt, verlässt die Hüttenplastik ihr älteres realistisches Programm, und ihrem Charakter gemäss tritt sie dem Umkreis der heimatlichen Kunst näher und beide Richtungen durchdringen einander. Zweifelsohne spiegelt sich hierin die Unterschiedlichkeit der Zeit Karls IV. und der Wenzels IV. Aber in nicht geringem Masse trägt auch der Mangel an Gelegenheit zur monumentalen Plastik die Schuld daran. Zur Zeit Wenzels IV. wird bloss der Bau des Altstädter Brückenturms vollendet. Die Tradition der Monumentalplastik findet ihre Fortsetzung nicht in Prag, sondern in Wien.¹⁹ Die Situation in der Architektur war in vielen Dingen eine ähnliche. Zuletzt wies Mencl auf die Gliederung der böhmischen Entwicklung hin, welche um 1400 ihren Höhepunkt erreichte, wobei neben der Hofhütte vor allem die süd-böhmische Gegend zur Geltung gelangte und kleinere Dorf- und Stadtkirchen von hohem künstlerischen Niveau die Mehrheit bildeten.²⁰ Nach Mencl charakterisiert das Zeitalter Wenzels im Gegensatz zu dem Karls IV. „eine auffallende Teilnahmslosigkeit des Hofes am Bauunternehmen im Lande“. Was die Gesamtheit der berühmten illuminierten Handschriften Wenzels betrifft, ist die Forschung der Meinung, dass sie in einer Prager Zunftwerkstätte entstanden sind, und nicht das Werk ausgesprochen höfischer Künstler sind.²¹

Diese gegenseitige Durchdringen der beiden früher deutlich unterschiedlichen Umkreisen — der höfischen und der heimatlichen ausserhöfischen — ist ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der böhmischen Kunst am Ende des 14. Jahrhunderts. Es ist selbstverständlich, dass die *Prager Parlerhütte* in ihrer Arbeit fortfuhr, welche eine Reihe ihrer charakteristischen Kennzeichen bewahrte. Doch waren die Unterschiede weniger grundsätzlich. Die böhmische Plastik (doch dies gilt allem Anscheine nach auch von der Architektur und der Miniaturmalerei) hat sich eine genügend breite Basis geschaffen und weder ihre Entwicklung, noch ihre breite Grundlage kann nur mit dem Hofe in Verbindung gebracht werden.²²

Das ganze Bild vollendet in interessanter Weise noch eine Tatsache. Kutals Erkenntnisse, gewonnen grösstenteils aus dem Studium der Genesis und Entwicklung der formalen Auffassung des schönen Stils, können durch das Studium der Kompositionsschemen ergänzt werden. Es ist ein Bestandteil des plastischen Werkes, welcher im Mittelalter eine grosse Bedeutung hatte und welcher naturgemäss unteilbar mit der formalen Auffassung und der künstlerischen Ansicht zusammenhängt. In der nachklassischen Plastik sind grösstenteils andere Kompositionsschemata als in der klassischen Zeitepoche der Gotik verbreitet, und um 1350, als man an die Verwirklichung der grossen europäischen Wendung zur Sinnesrealität schritt, sehen wir wieder ein Näherrücken an die klassische Epoche und eine Rückkehr zu deren Kompositionen.²³ So ist es auch in Böhmen, wo es dann im dritten Viertel des 14. Jahrhundert im Bereiche der sitzenden Madonnen zu einer voll-

ständigen Umwertung der traditionellen Vorlage kommt.²⁴ Im Gegensatz dazu neigt sich die Plastik des schönen Stils wieder den traditionellen Schemen zu, worauf ja übrigens für den Typ der *Thorner Madonna* Pinder und Feulner hingewiesen haben.²⁵ Zugleich kommt es zu einer Wiederbelebung der strengen Verbundenheit der Grundtypen, was vor allem der nachklassischen Zeitepoche eigen ist. Davon zeugen sowohl zahlreiche Repliken, als auch die Verbreitung einiger kompositioneller Grundtypen.

Nur ganz kurz möchten wir erwähnen, dass dies zugleich eine Eigenschaft ist, welche den sogenannten schönen Stil (aber auch einen wesentlichen Teil der Kunst der Achtzigerjahre) dem Umkreis der traditionellen Schnitzerproduktion näherbringt. Diesem Umkreis wurde bisher nur eine minimale Aufmerksamkeit gewidmet, und zwar deshalb, weil es sich eben grösstenteils um Arbeiten niedriger Qualität handelt, deren Entwicklungsgang von keiner besonderen Wichtigkeit ist. Eine bedeutende Verbreitung erreichte diese Produktion um 1350.²⁶ In dieser Zeit, fast zugleich mit der Entstehung der heimatlichen Tradition auf hohem künstlerischem Niveau (die Linie von der Micheler zur Iglauer Madonna und den sitzenden Madonnen), gehen die Typen der vergangenen Zeitepoche in die Schnitzerwerkstätten von niedrigerem Niveau über. Es sind Typen, repräsentiert in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts z. B. durch die *Madonnen von Strakonice, Roucho-vany, Předklášteří* oder *Buchlovice*; also Arbeiten, die von fremder Kunst, besonders französischen oder rheinischen, abgeleitet werden müssen.²⁷

Eine solche Tendenz zeigt z. B. schon die *Steinmadonna des Osseger Klosters*, namentlich gehört aber hierher das *Torso der Madonna aus Nordböhmen* (National Galerie in Prag), das *Torso der Heiligen* oder der *Madonna aus Ellbogen* (Prager Privatbesitz), oder die *Madonna in Toužim*, die bemerkenswerte *Madonna aus Vsesulov* (heute Pilsner Privatbesitz), und andere mehr.²⁸ In diesen Arbeiten kommt es zu einer Rustikalisierung einer vor kurzem noch hohen Form; in ihnen bleibt die traditionelle Komposition erhalten, wie auch die symbolische und repräsentative Auffassung, — und die Zeitgenossenschaft mit den entwicklungs-mässig fortgeschrittenen und wichtigen Arbeiten offenbart sich nur ganz allgemein durch eine gewisse Weichheit der Form, wobei die Gesichtszüge durch ein charakteristisches archaisches Lächeln belebt sind. So wurde die im wesentlichen importierte Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zum Eigentum der breitesten Volksschichten. Nun macht sich ein sehr deutlicher Unterschied zwischen den beiden Richtungen der heimatlichen Plastik geltend.

An dieser Stelle können wir uns nicht im Einzelnen mit dem Umkreis befassen. Für unseren Zweck wird es genügen, wenn wir nur ganz kurz die Hauptzüge der weiteren Entwicklung andeuten. Die jüngere Stufe wird z. B. durch die *Heilige aus Olmütz* vertreten (ein Kompositionstyp mit ausgebreitetem Mantel), oder die beiden verwandten *Madonnen aus Seč* (Westböhmen) und *Dolní Kalná*.²⁹ Die *Madonna aus Seč* gehört ihren Hauptzügen nach eigentlich dem *Typ der Pariser*

Kathedrale an. Bei der jüngeren Madonna aus Dolní Kalná handelte sich dem Schnitzer auch um eine tiefere Andeutung der organischen Beziehungen. Die Madonna aus Seč bezeugt besonders deutlich die charakteristische Verbindung der strengen traditionellen Komposition mit einer gewissen Erweichung der Oberfläche, und zugleich die rustikalisierte Einstellung des Ganzen. Die Form ist wesentlich mit der älteren Phase des schlesischen Löwenmadonnenstils verwandt.³⁰ — Ein anderes Beispiel ist die *Madonna aus dem Franziskanerkloster in Pilsen*, deren Kompositionsschema von der *Strassburger und Freiburger Kathedralplastik* abgeleitet ist; ferner die *Hl. Anna im Prager Nationalmuseum*, oder die *Pietas in Partolice*, aus *Strakonice*, oder die *aus Krummau*, welche bis tief in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts den Typ der mystischen Pieta beibehalten.³¹

In die zeitliche Nähe der reifen sitzenden Madonnen der Siebzigerjahre des 14. Jahrhunderts gehört aller Wahrscheinlichkeit nach die höchst interessante *sitzende Madonna aus Bensen*. Die Statue ist beschädigt. Marias Kopftuch ist zum Teil abgeschnitten, ebenso auch der Rand des Mantels, der ursprünglich vom linken Arm zum Sitz herniederfloss; auch die rechte Hand, ursprünglich vom Mantel bedeckt, ist umgeschnitten. Die Madonna war also im intakten Zustand noch näher den sitzenden Madonnen der Siebzigerjahre. Im Gegensatz zu den stilistisch vollendeten Madonnen der Siebzigerjahre treten bei ihr jedoch die traditionellen Züge stärker hervor, und äussern sich in einer kleinen schwungvollen Neigung, im vertikalen Faltenwurf bei den Knien, aber auch im Schema der Drapierung des Kleides am Rumpfe Marias, und endlich in der nicht unmittelbaren Beziehung der Mutter zum Kinde. Trotz der starken Einflüsse des Stils der sitzenden Madonnen behielt der Schnitzer die traditionelle Elemente bei, und so ist die Plastik ein typisches Beispiel für die jüngere Entwicklungsstufe dieses traditionellen Umkreises.³²

Annähernd in dieselbe Zeit der Siebziger- bis Achtzigerjahre gehört endlich eine ganze Serie von interessanten Plastiken, wie beispielweise die *Karlsteiner sitzende Madonna*, welche deutlich an der traditionellen Komposition festhält, aber doch, wie es scheint, den Zusammenhang mit der Miniaturmalerei verrät; ferner der *Heilige im Krummauer Museum*, nahe verwandt den schlesischen Plastiken des *Löwenmadonnenkreises (Altar in Baków)*; und eine ganze Reihe von Madonnen: in *Hejnice*, *Dolní Kralovice*, in *Slatina*, das *Torso in Krupka*, die *Madonna in Kopystý*, die *Madonnen in Ellbogen* und *Merklin*, aber auch *beide Heiligen aus Vítkův Kámen*. Alle diese Madonnen gehören zu den verbreitetsten Madonnen-typus mit zwei Querfalten und grossen Diagonalfalte, die von der Unterlage des freien Fusses zur gegenüberliegenden Hüfte zielt (Zeichnung in Form eines Y). Der Form nach sind sie sehr verschieden, bei manchen lässt sich der Einfluss der Miniaturen konstatieren. Eine Analyse und genauere Klassifikation dieser Arbeiten wäre sehr vonnöten.

Das beschriebene Kompositionsschema ist jedoch meistens auch im schönen

Stil vorhanden. Wir finden es z. B. gleich bei der *Pilsner Madonna*, einem Werke von hervorragender Qualität, das Kotal mit Recht für ein der ältesten Werke *Meisters der Krummauer Madonna* hält: bei aller formaler Modernheit und allem Formenreichtum lässt sich ihre Verwandtschaft mit den Arbeiten des traditionellen Umkreises erkennen. Im traditionellen Umkreise hat sie zeitlich und formal die nächste Analogie und wahrscheinlich auch die Vorstufe in der *Heinitzer Madonna*.³³ — Ganz ähnlich steht es mit der kleinen *Holzmadonna aus Krummau*. Ihre Komposition ist nur eine Variante der vorhererwähnten und findet sich vorgearbeitet in der *Madonna der Pfarrkirche in Dolní Kralovice*; sie ist nur im Sinne der Gipfelphase des schönen Stils reichhaltiger im Form und Ausgestaltung. Auch dieser Typ hat sich noch nach dem Jahre 1400 erhalten, wie z. B. die *Madonna aus Svěráz* beweist.³⁴ — Traditionell ist auch der Typ der *hl. Anna Selbdritt*, wie wir ihn an der Statute in *Nová Říše* antreffen, welche ein älteres, sehr genaues Vorbild in der *Madonna aus Deutsch Rychnov* besitzt. Im schönen Stil hinwieder ist das Schema angewandt, welches wir bei der *Madonna aus der Pilsner Franziskaner Kirche* erkannt haben. Einem sehr verbreiteten Typ gehört auch die *Petrusstatue aus Slivice* an.³⁵

Schon als wir von der *Pieta in Brünn (St. Thomaskirche)* sprachen, deuteten wir an, dass einige ihrer Züge an den Typ der mystischen *Pieta* erinnern. Die *Pietas* des schönen Stils mit dem diagonal gestellten und weit in den Raum hineinragenden Korpus Christi stehen infolge ihrer Komposition tatsächlich dem älteren Typ der mystischen *Pieta* mit dem diagonal gestellten Christus nahe; und diesem älteren Typ gleichen sie auch durch die Stilisation des Christusaktes, mit dem eingefallenen Bauch, dem gewölbten Brustkorb, den ausgeprägten Knochen und Gelenken und dann auch dadurch, dass es repräsentative und kultische Statuen sind. Die *Pieta* des schönen Stils kann als eine formal moderne und inhaltlich umgewertete Transformation der traditionellen diagonalen mystischen *Pieta* aufgefasst werden.³⁶ Und auch dieser Typ der mystischen *Pieta* war im traditionellen Umkreis noch im späten 14. Jahrhundert lebendig und sogar (freilich schon in veränderter Form) auch nach 1400, wovon beispielsweise die *Pieta aus Krummau, Lásenice, Komín* (Galerie in Brünn), oder die *Pieta der Prager Lorette* Zeugnis geben.³⁷

Was den Typ der *Krummauer* und *Thorner Madonna* betrifft, zeigte schon Pinder, dass das charakteristische Motiv der Haarnadelfalten den Ausdruck der Rückkehr zum Typ der klassischen *Madonna* aus dem 13. Jahrhundert bedeutet, und zwar abstrahierenden Auffassung dieses Typs, wie sie sich in jüngerer Zeit in Deutschland herauskristallisiert hat.³⁸ Dieser Typ erhielt sich in Mitteleuropa auch in der nachklassischen Zeit, erfuhr um 1350 eine Renaissance und wurde in der traditionell orientierten Schöpfung verhältnismässig oft auch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angewandt.³⁹ Bemerkenswert ist, dass wir in der deutschen Plastik vom Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts,

welche dieses klassische Komposition einhält, nicht nur das Motiv des über dem freien Bein angebrachten Kindes finden (so z. B. bei der *Madonna in der Marienkapelle des Domes von Halberstadt*), sondern auch eine genaue Analogie mit dem Kind über dem freien Bein, und einem Haarnadelfaltensystem, dessen untere Falte bis auf den Sockel reicht (*die Madonna des Magdeburger Domes*).⁴⁰ Natürlich fehlen hier die typischen Röhrenkaskaden an den Hüften, welche unmittelbar zu den charakteristischen Merkmalen des schönen Stils gehören, usw. Dieser klassische Typ, vollendet verkörpert in der *Krammauer* und *Thorner Madonna*, wurde zum bekanntesten Vorbild der schönen Madonna. Doch fand er nirgends eine so allgemeine Anwendung wie der von der *Pilsener Madonna* repräsentierte Typ, welcher zur grössten Ausbreitung gelangte. In diesem klassischen Typ jedoch ist die Skulptur des schönen Stils dem Ideal der freien Statue am nächsten gerückt: und zwar vor allem durch die *Thorner Madonna* (die *Krammauer Madonna* ist immer noch reliefartig).⁴¹ Die Massenproduktion des schönen Stils trat dem Problem der freien Statue überhaupt nicht näher; auch hierin blieb sie traditionell.

Diese retrograden Tendenzen erklären sich durch die Rückkehr der Bildhauer des sogenannten schönen Stils zur klassischen gotischen Tradition, zur Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und um 1350. Zuletzt befasste sich mit dieser Frage eingehend Kutal, und für die Malerei Pešina.⁴² Wir haben uns bemüht, darauf hinzuweisen, dass neben den allgemeineren kunsthistorischen Bedingungen (Erneuerung der rhythmischkalligraphischen Auffassung des sogenannten internationalen Stils um 1400) bei diesem Phänomen auch sehr spezifische heimatische Voraussetzungen und Ursachen eine Rolle spielen.⁴³ Wir haben uns ferner zu erbringen bemüht, dass diese retrograden Tendenzen schon in den Achtzigerjahren (und dann selbstverständlich im schönen Stil) zugleich die prinzipielle Annäherung dieser hohen Kunst an die Plastik des traditionellen Umkreises bedeuten, also an eine Kunst, die in den breitesten Schichten eingelebt war; und dass zugleich diese traditionelle Produktion in der gegebenen Entwicklungssituation dieser hohen Kunst dadurch entgegenkam, dass in ihr eben das lebte, wohin die Entwicklung des fortschrittlichsten Teils des böhmischen Kunst zielte (freilich auf einem anderen Niveau und mit einer anderen, weit komplizierteren inhaltlichen Fülle): nämlich zur traditionellen Komposition, zur repräsentativen religiösen Auffassung und zur rhythmischkalligraphischen Formauffassung (also das, was Kutal „Regotisation der plastischen Form“ nannte). Ganz zu Beginn des schönen Stils, schon in den Achtzigerjahren, kam es zu einer bemerkenswerten Annäherung des entwicklungsmässig progressivsten Teils des böhmischen Kunst an die verbreitete und rustikalisierte Produktion. So war für die weitere Entwicklung eine wirklich breite Grundlage geschaffen. Vielleicht könnte die Hypothese ausgesprochen werden, dass die eigentliche Ursache dieser Entwicklung im Nähertreten des

progressiven Teils der böhmischen Kunst an die Ideenbewegung der Vorreformationszeit lag. Diese Frage, die mit der Deutung der Kunst des schönen Stils zusammenhängt, ist jedoch sehr kompliziert und wir werden bei Gelegenheit noch darauf zurückkommen.

Alles, was wir angedeutet haben, kann vielleicht die bekannte Tatsache erklären, dass sich nämlich der sogenannte schöne Stil so plötzlich und in so hohem Masse ausgebreitet hat. Man kann sagen, dass er einen vollkommen vorbereiteten Boden überall dort vorfand, wo solcherweise orientierte traditionelle Umkreise existierten; und diese existierten im ganz Mitteleuropa. Eine der Ursachen der grossen Verbreitung liegt darin, dass diese neue hohe Kunst einige Grundzüge und Eigenschaften mit der verbreitetsten traditionell orientierten Produktion gemeinsam hat, und dass eine gegenseitige Sympathie und Anziehung bestanden hat, da ja die neue Kunst ihrem Wesen nach eine religiöse Kunst ist.⁴⁴

In diesem übersichtlichen Artikel haben wir nur angedeutet, wie von Kutal entdeckte Erkenntnisse ergänzt, eventuell weiter ausgeführt werden könnten. Dabei versuchten wir, die religiöse Seite dieser Schöpfung mehr zu betonen, und näher zu bestimmen; wir wollten zeigen, dass sie nicht eindeutig mit dem Hof Wenzels IV. in Verbindung gebracht werden kann, und zugleich auf jene eigentümliche Verbrüderung aller Kunstkreise hinweisen, zu denen es in der Zeitepoche des Entstehens des schönen Stils kam. Nun müsste selbstverständlich der Unterschied gezeigt werden, welcher in der böhmischen Kunst auch weiterhin anhielt. Auch müsste man sich mit den Beziehungen befassen, welche zwischen dem eigentlichen schönen Still und dem Hofmilieu, beziehungsweise der Zunftschöpfung bestanden. Es scheint uns auch, dass der eigentliche schöne Stil auch einigermaßen anders charakterisiert werden könnte, als es Kutal tat. Doch dies überschreitet schon den Rahmen unseres Artikels.

Übersetzt vom A. M. Paulíčková a A. Hubala

ANMERKUNGEN

- ¹ A. K u t a l, *České gotické sochařství 1350—1450* (Böhmische gotische Plastik 1350—1450), Prag 1962; 78. (Weiter nur A. Kutal.)
- ² Vielleicht könnten wir hier eine der Ursachen dafür suchen, warum diese neue Ordnung mit ihrem Charakter so dynamisch ist: das ergibt sich aus dem Umstand, dass sie von einer wirklichen Bewegung ausgeht, die übertrieben ist, bis sie den Charakter des Realen verliert und zu einem Wert ausserhalb der konkreten sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit wird und umgekehrt sich diese Wirklichkeit unterordnet.
- ³ Ähnliche Eigenschaften könnten wir auch bei der Madonna in Hrádek bei Benešov beobachten. A. K u t a l, 24, zeigte auf, dass der obere Teil dieser Plastik in gewissen Zügen an die schönen Madonnen erinnert.

- ⁴ A. K u t a l, 25, zeigte, dass diese Plastik aus der Gruppe der fortschrittlicheren sitzenden Madonnen der Bildhauerei Parlers am nächsten steht; in der Tat besteht die Wahrscheinlichkeit, dass eine Verbindung mit seiner Werkstatt hier enger war. Auch das Antlitz steht z. B. Blanka von Valois nahe.
- ⁵ A. K u t a l, 75, betonte gleichzeitig, dass das Schema hier vorwiegend in dekorativem Sinn verwendet wird.
- ⁶ In der Werkstatt des Meisters der Madonna von Žebrák entstanden noch einige Werke, insbesondere die torsale Kreuzigungsgruppe aus Wittingau (J. H o m o l k a, K problematice českého sochařství 1350—1450, [Zur Problematik der böhmischen Plastik 1350—1450], Umění XI, 1963). Wichtig ist, dass der jüngere Evangelist Johannes aus Wittingau im Vergleich zur Madonna von Žebrák dieselbe Entwicklung bezeugt, die wir bei den sitzenden Madonnen kennenlernten: parallel mit dem Aufstreben des Realismus und der Plastizität entwickelt sich auch eine formelle Ordnung und macht sich gegenüber der Wirklichkeit selbständig.
- ⁷ Diese Schlussfolgerungen würde auch eine Analyse des Werkes des Meisters von Wittingau bestätigen.
- ⁸ V. B i r n b a u m, K datování portrétní galerie v triforiu chrámu svatovítského (Zur Datierung der Porträtgalerie im Triforium des St. Veitsdomes), im Buche Listy z dějin umění (Blätter aus der Kunstgeschichte), Prag 1947, 125—126. Birnbaum zeigt auch, dass nicht der heraldische Gesichtspunkt, sondern der des Beschauers entscheidend war, und dass das Hofzeremonial den Vorrang des lebenden Herrschers vor dem toten Herrscher verlangte.
- ⁹ Dies erfasste sehr wohl J. P e č í r k a, K dějinám plastiky v lucemburských Čechách (Zur Geschichte der Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger), Český časopis historický, XXXIX, Prag 1933.
- ¹⁰ Zu solchen Arbeiten gehören auch einige Büsten des oberen Triforiums, A. K u t a l, 54. — Die Büste von Radeč gehört schon einer jüngeren Stilepoche an, A. K u t a l, 50.
- ¹¹ Vorzügliche Abbildung der Gesichter bei J. O p i t z, Plastik Böhmens zur Zeit der Luxemburger, Prag 1936, Taf. 79—84. Die Gesichter sind zwar im 19. Jahrhundert überarbeitet, worden, doch keineswegs so sehr, dass sich die ursprüngliche Verarbeitung und zuweilen auch die Ausdrucksfülle der Gesichter nicht erkennen liesse. Am meisten ist, wie es scheint, das Gesicht des hl. Sigismundus überarbeitet. Am Gesicht des hl. Adalbert ist das ursprüngliche Aussehen gut erkennbar: an den Wangen und um die Augen waren tiefe Runzeln und die Modellation war verhältnismässig ausdrucksvoll. Sichtlich mehr ist die Stirn überarbeitet, welche wahrscheinlich auch runzelig war. Haar und Bart sind nicht wesentlich modifiziert.
- ¹² A. K u t a l, 58: sieht z. B. in der Komposition der Gestalt des hl. Adalbert (ein einfacher Bogen in Form eines C) „ein Zeichen der Rückkehr in die Vergangenheit“ und führt als Analogie einige Propheten und Apostel der Rottweiler Bauhütte an.
- ¹³ A. K u t a l, 59.
- ¹⁴ A. K u t a l, Pieta v kostele sv. Tomáše v Brně (Pieta in der Thomaskirche in Brünn). Brünn 1937. — A. K u t a l, 83—85. — A. K u t a l, K problému horizontálně piet (Über das Problem der horizontalen Pietas), Umění XI, 1963, 321. — Pieta in Pohoří ist erhalten in einer jüngeren Kopie, welche jedoch eine sehr gute Vorstellung des Originalen zulässt.
- ¹⁵ A. K u t a l, K problému horizontálně piet (Über das Problem der horizontalen Pietas), l. c. 331 erwägt im Zusammenhang mit der Pieta in Prager Georgskirche die Möglichkeit, dass die Pieta aus Georgskirche eine Übergangsphase zwischen dem vertikalen und dem horizontalen Typ andeutet. Er fasst jedoch diese Idee nicht ernstlich auf. Er meint, dass im Umkreis der Parlerschen Plastik zwei Pietatypen Anwendung fanden: der horizontale und der diagonale. Inzwischen ist die Pieta der Prager Georgskirche restauriert worden; es zeigte sich dabei, dass ihre Qualität wesentlich höher ist, als früher angenommen wurde.

- ¹⁶ Heute leider verschollen. Einzelne Unterschiede jedoch treten auch beim Studium der Fotoaufnahmen hervor.
- ¹⁷ Der Unterschied im Hervortreten des Körpers Christi ist freilich bei den beiden Pietas nicht so gross; bei der Brünner Pieta ist das Hervortreten eben deshalb auffallender, weil der untere Teil der Gestalt Marias schmaler ist, als es bei der Breslauer Pieta der Fall ist.
- ¹⁸ K u t a l hat übringens gewisse Beziehungen zwischen dieser Büste und Brünner Pieta konstatiert; hierüber und über Kutals bemerkenswerte Hypothese, dass der Autor der Brünner Pieta Heinrich Parler sei: A. K u t a l, Über das Problem, I. c. 326.
- ¹⁹ Wir meinen damit die bekannten Statuen der Herrscherpaare von dem Südturm des Stephansdomes. (Vergl. A. K u t a l, 179). Diese Statuen repräsentieren ein ungemein fesselndes wissenschaftliches Problem. Meiner Meinung nach darf man die von A. Kosegarten vorgeschlagene Datierung, welche der Katalog der Ausstellung „Europäische Kunst um 1400“ angenommen hat, nicht akzeptieren. Für eine solche Datierung mangelt es an hinreichenden Gründen. Es scheint uns, dass es auch bei diesen Statuen möglich sein wird, eine engere Verbindung mit der Prager Hütte in Erwägung zu ziehen, und zwar vor allem mit Bezug auf den Autor des hl. Cyrils. Der Kopf Karls IV. endlich zeugt von der Verwandtschaft mit dem eigentlichen schönen Stil. Aus diesem Grunde und auch in Anbetracht des vorgeschrittenen Realismus der Wiener Plastiken stimmen wir den älteren Datierung um 1400 bei.
- ²⁰ V. M e n c l, Česká architektura doby lucemburské (Böhmische Architektur des Zeitalters der Luxemburger), Prag 1948, 118–160.
- ²¹ M. D v o ř á k, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXII. Wien 1901, 97. — J. K r á s a, Sborník k šedesátinám profesora Václava Řiřtra, Rezension in Umění XI, 1963, 226.
- ²² Zum Wenzelshof vergleiche: V. M e n c l, Česká architektura, I. c. 120. — F. M. B a r t o š, Čechy v době Husově (Böhmen zur Zeit des J. Huss), Prag 1947, 474. — H. S c h u l t e - N o r d h o l t, Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400, Katalog Europäische Kunst um 1400, KHM, Wien 1962, 48.
- ²³ A. G o l d s c h m i d t, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923. — A. K u t a l, Böhmisches gotische Plastik, I. c. 19 und 21.
- ²⁴ Dem entspricht z. B. in der Prager Hütte die Entstehung der horizontalen Pieta.
- ²⁵ W. P i n d e r, Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, 156. — W. P a a t z, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956, 30.
- ²⁶ Natürlich finden sich solche Arbeiten auch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor, — z. B. die Apostelstatuen aus Horní Drkolná in Südböhmen, in der Slowakei der ältere Altar aus Krig und dergl. mehr. Von der Hälfte des Jahrhunderts an erlauben jedoch die erhaltenen Denkmäler von einem wirklichen Umkreis zu sprechen.
- ²⁷ A. K u t a l, Moravská dřevěná plastika první poloviny čtrnáctého století (Mährische Holzplastik I. Hälfte des 14. Jahrhunderts), Sonderabdruck aus Časopis Matice moravské 62, 1939.
- ²⁸ Abbildung bei H. B a c h m a n n, Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, Brünn—München—Wien 1943, Taf. 27, und bei V. K r a m á ř, Strakonická gotická madona (Die gotische Madonna von Strakonice), Volně směry XXXI, 1936, 186–195. Die Madonna aus Vsesulov war bisher nicht publiziert.
- ²⁹ Abbildung bei H. B a c h m a n n, I. c. Abb. 23b; A. K u t a l, Taf. 12.
- ³⁰ Vergleiche A. K u t a l, 34.
- ³¹ Zur Pilsner Franziskanermadonna: J. H o m o l k a, K nové instalaci české gotiky v Národní galerii (Zur neuen Installation der böhmischen Gotik in der National Galerie), Umění X, 1962, 589. (Abbildung A. K u t a l, Taf. 13.) — Die Krummauer Pieta, welche auch in vielen

Zügen den schlesischen Arbeiten aus dem Umkreis der Löwenmadonnen nahesteht, ist abgebildet: V. M e n c l a kolektiv, Český Krumlov (Krummlov), Prag 1948, Bild auf Seite 55. — Weiter vergleiche auch A. K u t a l, K českoslezským stykům v sochařství 14. století, Slezský sborník 52, 1954; A. K u t a l, Korunování P. Marie v Rybí, Zprávy památkové péče, XVII, 1957.

- ³² An der Madonna ist ein direkter Zusammenhang mit der Miniaturmalerei nicht erkennbar. Sie scheint durch schon fertige schnitzerarbeiten beeinflusst worden zu sein. Das Grundschema der Komposition ist z. B. der sitzenden Madonna im Museum in Opava vergleichbar. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Madonna in den Siebziger- oder Achtzigerjahren des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Die ovale Komposition der oberen Hälfte ist ein ziemlich fortschrittliches Element.
- ³³ Zum selben Typ gehört, wie gesagt, eine Reihe von Madonnen des traditionellen Umkreises. Zwei davon sind besonders interessant. Die Madonna in Čimelice (J. S o u k u p, Soupis památek hist. a uměleckých v pol. okresu píseckém — Praha 1910, S. 41, Abb. 45), bei welcher das Motiv des Kindes bei der Düsseldorfer Madonna genau verarbeitet ist. Und weiter ist es die Madonna in Slatina, bei der sich offenbar auch ein gewisser Einfluss der Miniaturmalerei kundtut und deren obere Hälfte der Pilsner Madonna sehr nahesteht. (Die horizontale Lage des Kindes). Hier ist nun freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es sich um den Einfluss der Pilsner Madonna oder irgendeiner ähnlichen Statue des Parlerschen Umkreises handelt. Dass eine Parlersche Madonna mit horizontal gelegtem Kinde existieren konnte, bezeugt die Madonna der Brüner Minoritenkirche. (A. K u t a l, Taf. 132). Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Kutals Hypothese, dass nämlich die Madonna des Linzer Museum und die Madonna aus Koryčany in den jüngeren Repliken den heute unbekanntem Prototyp der schönen Madonnen widerspiegeln. (A. K u t a l, Taf. XIII c, d, S. 77—78). — Eine genauere Beurteilung der Slatiner Madonna wird erst nach deren Restauration ausgesprochen werden können.
- ³⁴ A. K u t a l, Taf. 156, 210. Bei der Madonna aus Svěráz ist jedoch das Kind schon wieder vertikal gestellt. Es handelt sich vor allem um die unteren Drittel dieser beiden Statuen. Die Madonna aus Dolní Kralovice wurde bisher nicht publiziert. Für den Hinweis auf diese Madonna bin ich dr. J. Krása zu Dank verpflichtet.
- ³⁵ J. O p i t z, Plastik Böhmens, I. c., Taf. 4. — A. K u t a l, 28, datiert die Madonna aus Německý Rychnov in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts. — Die Komposition, welche im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts die Pilsner Franziskanermadonna bezeugt, bleibt z. B. noch auf einer Madonna unbekanntem südböhmischen Ursprungs erhalten (V. D e n k s t e i n — F. M a t o u š, Jihočeská gotika [Südböhmische Gotik], Prag 1953, Taf. 29), und vor allem z. B. auf der schlesischen Madonna im ehemaligen Deutschen Museum in Berlin (Abbildung: H. B r a u n e — E. W i e s e, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Leipzig 1929, Abb. 57).
- ³⁶ Interessant ist es, dass z. B. bei der bekannten schönen Pieta in Iglau, welche eben in der National Galerie restauriert wird, auch die Polychromie dementsprechend den farbigen Gegensatz des toten Leibes Christi zum jugendlichen Antlitz Marias ausdrückt; aus den Wunden quellen weiter starke Ströme Bluts hervor und durchsickern das Lententuch Christi (auch auf Marias Kopftuch sind grosse Bluttröpfen zu sehen) und aus Marias Augen tropfen Tränen. Nach Beendigung der Restaurierung werden wir über die Statue näheren Bericht erstatten.
- ³⁷ Der traditionelle Typ erhielt sich bis in die Zeit um 1400 auch in Deutschland, usw. — W. K r ö n i g, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIV, 1962, 97.

- ³⁸ W. P i n d e r, Zum Problem, l. c. 156. — W. P a a t z, Prolegomena, l. c. 30. — A. K u t a l, 75.
- ³⁹ A. G o l d s c h m i d t, Gotische Madonnenstatuen, l. c., Abb. 5, 9, 10. — In Böhmen repräsentierten diesen Typ in einer beträchtlich rustikalisierter Form die Madonna in Toužim (um 1350), und im dritten Viertel in etwas veränderte Form die Madonna in Broumov, von der einige interessante Verbindungen zu Madonna in Žebrák führen. — Zahlreiche Beispiele der rustikalisierten Form dieses Typs aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts: Dr. M. W a l l i c k i, Katalog der Ausstellung Polska sztuka goticka, Warszawa 1935, Taf. VII; J. E. D u t k i e w i c z, Malopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450, Kraków 1949, Abb. 70, 69 und 79. — A. B r o s i g, Plastyka gotycka na Pomorzu, Toruń 1930, Taf. XVII. u. s. w.
- ⁴⁰ A. G o l d s c h m i d t, Gotische Madonnenstatuen, l. c. Abb. 8 und 12.
- ⁴¹ W. P a a t z, Prolegomena, l. c. 30. — T. M ü l l e r, Die Plastik um 1400, Katalog der Ausstellung Europäische Kunst um 1400, KHM, Wien 1962.
- ⁴² A. K u t a l, 81—82; J. P e š i n a, K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu (Zur Frage der retrospektiven Tendenzen in der böhmischen Malerei des schönen Stils), Umění XII, 1964, 29—33.
- ⁴³ J. P e š i n a, K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu, l. c. Pešina führte sehr richtig an, dass die retrograden Tendenzen „in der europäischen Kunst um 1400 tief differenziert und je nach den einzelnen Ländern in gesellschaftlicher und gedanklicher Hinsicht auch unterschiedlich motiviert waren.“ — Zugleich betonte Pešina auch die Bedeutung des Byzantinismus in der böhmischen Malerei, worin er den Ausdruck des slawischen Bewusstseins der Bevölkerung Böhmens erblickt.
- ⁴⁴ Wir stimmen mit der Ansicht O. P ä c h t s überein: „Nun ist zwar nicht genug davon warnen, alles Verfeinerte und Überfeinerte in der bildenden Kunst sogleich soziologisch erklären zu wollen und es ohne weiteres mit „aristokratisch“ gleichzusetzen. Manche der schönen Madonnen haben an Subtilität des Formempfindens und der Durchgestaltung, an Eleganz der Linienführung kaum ihresgleichen und doch liegt kein Anlass vor, die Entstehung dieser zarten Gebilde in einem höfischen oder feudalen Milieu zu suchen.“ (Katalog der Ausstellung Europäische Kunst um 1400, KHM Wien 1962, 55.)

POZNÁMKY KE VZNIKU KRÁSNÉHO SLOHU V ČECHÁCH

V tomto velmi přehledně formulovaném článku jsme se pokusili stručně naznačit některé další možnosti studia, které otevírá dosavadní vědecká práce A. Kutala. Soustředili jsme se na otázku spojené se vznikem tzv. krásného slohu. Naznačili jsme, že vývoj domácí dřevěné plastiky nesměřoval ke skutečnosti, nýbrž že v něm byla neustále přítomna tradiční představa náboženského a reprezentativního tvaru. Oč ve vývoji šlo, bylo dosažení dostatečného vnitřního prostoru pro tvořící individuum v rámci této tradice: a tedy o subjektivisaci umění, jejímž cílem je vyjádřit jak osobní prožitky tvůrce, tak jeho vztah k tradici, kterou podržel. Dále jsme se snažili naznačit, že v procesu syntézy parléřovského sochařství a této domácí dřevěné plastiky je to právě hutní sochařství, které se vzdává svého předchozího realistického úsilí a sblížuje se duchovně s domácí tvorbou. Tak vznikla široká základna české plastiky, kterou nelze, domníváme se, spojit jenom se dvorem Václava IV. Ten naopak, ve srovnání s aktivitou dvoru Karla IV., ustupuje nyní do pozadí. Konečně jsme poukázali na široký okruh tradiční a zrustikalisované domácí dřevorezby, v němž žila stará kompoziční schémata ještě ve druhé polovině 14. století a který právě touto svou vlastností vycházel vstříc vývojovým tendencím nejpo-

kročilejší části české plastiky. Tak byla vytvořena hned v osmdesátých letech vskutku široká základna další tvorby. V této šíři, která znamená současně různost v rámci nového uměleckého názoru, je jedna z příčin rychlého rozlivu umění krásného slohu. Konečně jsme vyslovili hypotézu, kterou bude ovšem třeba zevrubněji doložit, že totiž vlastní příčina tohoto vývoje české plastiky tkví pravděpodobně v jejím duchovním sblížení s myšlenkovým a citovým hnutím předreformačním.