

Kutal, Albert

## **Bemerkungen zum Reiterstandbild des hl. Georg auf der Prager Burg**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1972, vol. 21, iss. F16, pp. [35]-52

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110473>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

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

ALBERT KUTAL  
Brno

## BEMERKUNGEN ZUM REITERSTANDBILD DES HL. GEORG AUF DER PRAGER BURG

Im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums für das Jahr 1969 ist ein wichtiger Artikel über die Statue des Hl. Georg auf der Prager Burg von Viktor Kotrba erschienen.<sup>1</sup> Im gewissen Sinne schließt er die mehr als ein Jahrhundert dauernde Diskussion über dieses einzigartige, geheimnisvolle Werk ab, das zu den Höchstleistungen der europäischen Plastik des 14. Jahrhunderts gehört. Mit der dem autor eigenen Gründlichkeit und Akribie sind hier alle erhaltene Nachrichten, die sich auf die Statue beziehen, zusammengefasst und kritisch beleuchtet. Seit der Publikation der grundlegenden Arbeit von Jaromír Pečírka<sup>2</sup> haben sich nur wenige Forscher mit diesem Problem auf so einer breiten urkundlichen und literarischen Basis beschäftigt. Darüberhinaus hat Kotrba diese Basis durch neue archivalische Funde, eventuell durch ihre Interpretation untermauert. Auf Grund einer sorgfältigen Analyse aller erhaltenen Dokumente, von denen besonders die Rechnungen des Thomas Jaroš und Wolf Hofprucker für die Restauration des Bronzebildes von Wichtigkeit sind,<sup>3</sup> ist er zur überzeugenden Feststellung gelangt, daß das Werk im 16. Jahrhundert nicht umgegoßen, sondern nur restauriert wurde. Der Betrag, den die beiden Erzgießer für diese Arbeit erhalten haben, ist viel zu gering um für einen Umguß auszureichen. (Außerdem schließt auch die Formulierung der Rechnungen, die nur von einer Besserung sprechen, einen Umguß aus.) Das ganze Werk ist also als ein Original zu betrachten, freilich mit Ausnahme der Eingriffe der radikalen Restauration, der die Statue in den Jahren 1941–1942 in München unterzogen wurde. Ist diese Restauration von sehr zweifelhaften Wert, so ist die bei dieser Gelegenheit unternommene Analyse des Materials für die Frage der teilweisen oder ganzen Originalität des Werkes von größter Bedeutung. Sie hat nämlich gezeigt, daß die

<sup>1</sup> Viktor Kotrba, *Die Bronzeskulptur des Hl. Georg auf der Burg zu Prag*, I. c., 9 ff.

<sup>2</sup> Jaromír Pečírka, *Socha sv. Jiří na Hradě Pražském* [Die Statue des Hl. Georg auf der Prager Burg]. *Umění VII*, 1933–1934, 365 ff. Die anscheinend wichtige Arbeit von Jolán Balogh, *Márton és György Kolozsvári szobraszok* [Die Bildhauer Martin und Georg von Klausenburg]. *Erdélyi tudományos füzetek 71*, Cluj 1934, ist mir leider nicht bekannt. Hans Jürgen Rieckenberg, *Die Erzgießer Martin und Georg von Klausenburg*. *Archiv für Kulturgeschichte* 45, 1963, 210 ff., hat die erhaltenen Nachrichten über die Brüder von Klausenburg einer gründlichen Analyse unterzogen und daraus Schlüsse gezogen, die denen von Kotrba sehr ähnlich sind. Er hat der künstlerischen Problematik wenig Aufmerksamkeit geschenkt und nur das Biographische verfolgt. In dieser Hinsicht ist die unten angeführte Arbeit von B. Lázár fortwährend noch von Bedeutung.

<sup>3</sup> Kotrba, I. c., 17; Karl Köppl, *Urkunden, Akten und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Prag*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 12, 1891, Nro 8151, 8204/04.

ganze Statue mit allen Details auf einmal im Wachausschmelzverfahren mit verlorener Form gegossen wurde, wie das schon das Gutachten von Jan Štursa und František Barták vom Jahre 1924 festgestellt hat,<sup>4</sup> und daß das Material der Statue eine ausgesprochene mittelalterliche Bleibronze ist, sehr verschieden von der im 16. Jahrhundert üblichen Zinnbronze.

Die Frage nach der Ursprünglichkeit der Statue scheint also endgültig gelöst zu sein. Bis auf den Verlust einiger kleineren und für den stilistischen Gesamtcharakter des Werkes unwesentlichen Teile, wie des Schildes mit der bekannten Aufschrift, dessen Vernichtung allerdings für die Geschichte des Werkes sehr schmerzlich ist, der Lanze und vielleicht auch der kleinen Gestalt der Prinzessin, deren Platz später wahrscheinlich der Wasserspeier annahm, die Beschädigungen, die durch den chemischen Prozess im Material, das jahrhundertlang der Einwirkung der Witterung ausgesetzt war, entstanden sind, und durch die Restauration in den Jahren 1941—1942, ist die Statue im Originalzustand erhalten geblieben, wie sie im Jahre 1373 aus der Gießhütte der Brüder Martin und Georg von Klausenburg (Cluj) geliefert wurde. Nur die ursprüngliche Vergoldung, die ihre Kostbarkeit hervorheben sollte, ist beinahe gänzlich verschwunden.

Nachdem er die These vom Umguß und Neugestaltung des Werkes im 16. Jahrhundert, die besonders von tschechischen Kunsthistorikern verfochten wurde, verworfen und die Ansichten derjenigen, die an die Originalität der Statue geglaubt haben, bestätigt hat, fragt der Autor, ob der Hl. Georg tatsächlich ein Werk der Prager Parlerhütte ist, an dem die Brüder Martin und Georg von Klausenburg nur als Erzgießer beteiligt waren, wie ich es im Jahre 1962 vorgeschlagen habe.<sup>5</sup> Ist es möglich nachzuweisen, daß die Statue in Prag gegossen wurde? Sollte das nicht der Fall sein, woher und in welcher Zeit wurde sie nach Prag gebracht und wo ist ihr Entstehungsort zu suchen?

Bei seinen Erwägungen geht Kotrba von der bekannten Tatsache aus, daß die erste Nachricht von der Statue auf dem St. Georgplatz erst aus dem Jahre 1541 stammt. Damals erschien die Böhmisches Chronik (Kronika česká) von Václav Hájek von Libočan, wo das Reiterstandbild ziemlich ausführlich erwähnt wird, und sein Flugblatt über den verheerenden Brand der Kleinseite und des Hradschin, wo er von der Beschädigung der Statue berichtet. Die Geschichtsschreiber aus der Zeit des Karls des IV. haben sie nicht erwähnt und übrigens kann nach Kotrba kaum angenommen werden, daß sie damals vor der St. Georgskirche stand, wo der rege Betrieb der Kathedralhütte herrschte. Auch kein anderer Ort auf der Prager Burg ist bekannt, wo sie hätte stehen können. Im St. Veitsdom war damals kein Altar dem Hl. Georg geweiht und auch in der Kirche des Heiligen auf dem Hradschin ist keine Spur ihrer Anwesenheit festzustellen. Erst seit der ersten Nachricht von ihr (d.h. seit 1541) kann mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß sie auf dem Brunnen in der Mitte des Georgplatzes aufgestellt war. Nach der Restauration von Jaroš vor 1566 kam sie auf ihren alten Platz und nach der neuerlichen „Besserung“ von Wolf Hofprucker wurde sie wahrscheinlich in den jetzigen dritten Burghof übertragen und auf einen Steinpfeiler gesetzt. Aber erst in den Jahren 1662—1663 hat sie einen würdigen Platz auf den Brunnen gefunden, der von Francesco Caratti

<sup>4</sup> Pečírka, l. c., 381.

<sup>5</sup> Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350—1450* [Böhmische gotische Plastik]. Praha 1962, 66 ff.

entworfen wurde. Später wurde dieser auf die Rampe in der Mitte des dritten Burghofes übertragen, wo er bis zum Jahre 1929 blieb. Damals wurde die Statue vom Architekten Josip Plečnik auf den allzuhohen Dioritpfeiler aufgestellt, wo sich ihr Abguß noch heute befindet. Außerdem gibt es keine Nachrichten von einer Gießhütte auf der Burg, die imstande gewesen wäre, ein so kompliziertes technisches Verfahren auszuführen, und es hat sich auch kein anderes Werk erhalten, das ihr zugeschrieben werden könnte. Darüberhinaus entsteht die Frage, wie das Werk die Hussitenrevolution überleben konnte, in der so viele Statuen vernichtet wurden. Es ist auch zu erwägen, warum das Werk keine Spuren in der unmittelbar folgenden böhmischen Kunst hinterlassen hat. Erst die Ofenkachel von der Kleinseite im Museum der Stadt Prag, die in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts zu datieren ist, verrät den Einfluß des Bronzestandbildes, dessen wesentliche kompositionelle Merkmale und zahlreiche Einzelheiten sie übernommen hat.

Aus dieser Nichtexistenz von Nachrichten und anderen Spuren der Anwesenheit des Reiterstandbildes in Prag vor der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schließt Kotrba, daß es erst viel später nach Prag kam, als man früher annahm. Zahlreiche schwerwiegende Gründe zeugen angeblich für diese Ansicht, obzwar in den erhaltenen historischen Quellen kein konkretes Beweismaterial gefunden werden kann. In diesem Zusammenhang ist es von Wichtigkeit, daß seit der Wahl von Vladislav II. zum König von Ungarn rege und enge — auch kulturelle — Beziehungen zwischen dem böhmischen und ungarischen Königreich bestanden haben und daß der neue ungarische König während seiner seltenen Reisen nach Prag nicht mit Geschenken sparte, von denen auch Václav Hájek von Libočan in seinem historischen Werk berichtet. Die Beziehungen zwischen den königlichen Bauunternehmungen in beiden Ländern waren so intensiv, daß mit der Tätigkeit des Prager königlichen Architekten Benedict Ried in Ungarn gerechnet werden kann. (Ergänzend kann hier zugefügt werden, daß damals höchstwahrscheinlich aus Ungarn kommende italienische Steinmetzenmeister in böhmischen Ländern gearbeitet haben und daß die Renaissancereliefbüsten im Schloß von Moravská Třebová (Mährisch Trübau), die Ladislav von Boskovic und Magdalena von Dubá und Lipá darstellen und 1495 datiert sind, unzweifelhaft von einem italienischen Bildhauer stammen, der höchstwahrscheinlich aus Ungarn geholt wurde. Auch im Schloß von Tovačov haben in dieser Zeit italienische Kräfte gearbeitet.<sup>6</sup>) Kann daher nicht angenommen werden, daß das Bronzestandbild des Hl. Georg von Vladislav II. aus Ungarn nach Prag gebracht wurde? Das könnte die provisorische Aufstellung der Statue gegenüber der Reiterstiege, die zum Vladislavsaal führt, erklären, die während der

<sup>6</sup> Der Eigentümer des Schloßes, Ctibor Tovačovský von Cimburk, hat als Landeshauptmann von Mähren (auch in der Zeit der Herrschaft des Matthias Corvinus) Gelegenheit gehabt, die neue Kunst in Ungarn kennen zu lernen (Ivo Hlobil, *K recepci italské renesance za Ctibora Tovačovského z Cimburka* [Zur Rezeption der italienischen Renaissance zur Zeit des Ctibor Tovačovský von Cimburk]. Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci, Nro 160, 1973, 9 ff.).

<sup>7</sup> Die Ergebnisse der Forschung Erneys wurden von Istvan Genthon im *Művészeti Lexikon* 1, Budapest 1935, 576, übernommen, aber schon E. S. im *Thieme-Becker* XXIV, 1930, 160, vertritt diese These, ebenso wie später Emil Vásárhelyi in L. Makkai u. E. Vásárhelyi, *Kolozsvár-Klausenburg, tausend Jahre einer ungarischen Stadt*. Budapest — Leipzig — Milano 1944, 72, wogegen Rieckenberg, l. c., 229, sie für eine Vermutung hält.

Regierungszeit des Königs nicht mehr durch eine definitive Lösung ersetzt werden konnte. Die Vermutung Josef Erneys,<sup>7</sup> daß die Statue von den Hussiten aus der Westslovaakei entführt wurde und daß sie zuerst auf einen Brunnen des Markplatzes in Königrätz (Hradec Králové) aufgestellt war, bevor sie nach Prag kam, wird zwar von Kotrba abgelehnt, er schließt aber nicht aus, daß sie einen Kern von Wahrheit enthält. Er wirft nämlich die Frage auf, ob das Reiterstandbild ursprünglich nicht auf dem Altar der Georgskirche in Sv. Jur bei Bratislava gestanden ist, die sich unter dem Patronat der mächtigen Grafen von Sv. Jur und Pezinok befand. (Später wurde für diesen Altar das bekannte Relief desselben Themas vom Wiener Meister der Hl. Anna geschaffen.<sup>8</sup>) Diese ursprüngliche Bestimmung könnte die für die Vorderansicht bestimmte Komposition des Bronzebildes erklären, sowie auch die Kürze der Ausschrift und die deutsche Form des Ortsnamens Clussenberch auf dem verlorenen Schild des Reiters. Die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese unterstützt Kotrba durch die Feststellung, daß die Landschaft auf dem Fragment des Tympanons des Südporthals der Kirche, der möglicherweise den Ölberg darstellte, ganz der betreffenden Partie des Prager St. Georg ähnlich ist.<sup>8a</sup>

Eine gewisse Verwandtschaft mit der böhmischen Parlerkunst kann zwar nach Kotrba nicht geleugnet werden, es ist aber zu fragen, ob sie nicht eher einen Ausdruck des allgemeinen Zeitstils als ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis bedeutet. Die stilistischen Verbindungen mit der italienischen Plastik des Trecento können nicht übersehen werden. Als Vergleichsmaterial führt Kotrba ausser der bekannten Miniatur mit dem Hl. Georg in der Bibel des Robert von Anjou in Mecheln<sup>9</sup> den Kalksteintorso eines Hl. Georg im Frankfurter Liebighaus an,<sup>10</sup> der aus Mittelitalien stammt und im 13. Jahrhundert entstanden ist; nach Kotrba nimmt er die Komposition der Prager Plastik in ihren wichtigsten Zügen vorweg, insbesondere die rotierende Bewegung der Gruppe. (Allerdings muß gesagt werden, daß sich die Frankfurter Statue in zwei wesentlichen Punkten vom Prager Reiter unterscheidet: erstens ist die Torsion nur durch den Kopf des Pferdes angedeutet, wobei die ganze Komposition streng in der Fläche bleibt, und zweitens ist der Reiter von links nach rechts orientiert, so daß er sich nicht im Sattel drehen muß, um mit der rechten Hand die Lanze zum Angriff zu führen. Aus diesem Grunde sind auch andere Statuen des Heiligen in gleicher Position gegeben und auch in der antiken Kunst überwiegt in Kapf- und jagdszenen die Bewegung von links nach rechts, eben weil dadurch die Aktion der rechten Hand klarer zum Vorschein kommt und leichter darzustellen ist.) Das Motiv des Rotierens ist keineswegs eine Erfindung der realistischen Strömung der gotischen Kunst, es wurde schon in der byzantinischen Kunst voll ausgebildet. (Diese hat es freilich von der antiken Kunst übernommen.)

<sup>8</sup> Karl Oettinger, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*. Wien 1951,

<sup>8a</sup> Dieser Vergleich ist nicht ganz überzeugend, da die Ähnlichkeit nur ganz allgemeiner Natur ist. Die kristallinische Form des Bodens ist in dieser Zeit schon ziemlich konservativ, trotzdem aber sehr verbreitet.

<sup>9</sup> Béla Lázár, *Die Kunst der Brüder Kolozsvári*. Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1917, Abb. 35; Kotrba, l. c., Abb. 6.

<sup>10</sup> Anton Legner, *Gotische Bildwerke aus dem Liebighaus*. Frankfurt/Main 1966, Nro 25; Kotrba, l. c., Abb. 8.

<sup>11</sup> Nach E. Strong, *Art in ancient Rome*. London 1929, 146, stammen die Pferde vielleicht von einem Triumphbogen des Augustus oder Tiberius in Rom.

In der Prager Georgsstatue machen sich also maßgebend Anregungen der byzantinischen und vielleicht auch der antiken Kunst geltend. Die Bronzepferde, die aus dem Hippodrom in Konstantinopel 1204 nach Venedig übertragen wurden,<sup>11</sup> sind auch im Wachsausschmelzverfahren gegossen und haben der westeuropäischen Kunst wichtige Impulse zur Protorenaissance gegeben. Der Prager Bronzereiter, der offensichtlich als ein Produkt der Hofkunst der Anjou-Dynastie entstanden ist, ist ein wichtiger Zeuge für die Protorenaissanceströmungen, die sich in Ungarn der Anjou wie in Böhmen der Luxemburger geltend machten.

\* \* \*

Wenn wir die wichtigen Feststellungen, die der Aufsatz Kotrbas für die Geschichte des Prager Reiterstandbildes nach 1541, für die Frage seiner Plazierung und seines technologischen Charakters außer Acht lassen, und wenn wir uns nur auf das Problem der Herkunft des Werkes beschränken, zu dessen Klärung alle Erwägungen des Austors führen, stellen wir fest, daß seine Lösung besonders auf folgenden Voraussetzungen beruht: Erstens ist das die Nichtexistenz von Nachrichten von der Statue vor 1541; das ist wirklich überraschend, wenn wir bedenken, daß die Chroniken der Karlszeit verhältnismäßig viele Angaben über damals entstandene Werke enthalten, besonders freilich über solche, die irgendwie mit der Person des Königs zusammenhängen. Von Bedeutung ist gewiß auch die Tatsache, daß keine Nachricht von einer Gießhütte auf der Prager Burg auf aus gekommen ist. Zum zweiten ist das die Feststellung, daß die Statue bis in das 16. Jahrhundert keine Spuren in der böhmischen Kunst hinterlassen hat, wie man das bei einem technisch und künstlerisch so außergewöhnlichen Werk erwarten könnte. Zum dritten ist das die künstlerische Afinität, die das Werk mit der Kunst des italienischen Trecento verbindet. Und schließlich ist das die Personalunion, die in der Jagellonenzeit Böhmen mit Ungarn, das während der Herrschaft der Anjou-Dynastie enge Verbindungen mit der italienischen Kunst unterhielt, verband, und die Nachrichten über die zahlreichen Geschenke, die Vladislav von Ungarn nach Prag brachte.

Als Ganzes wirken diese Argumente gewiß sehr suggestiv. Die Schlüsse, die Kotrba aus ihnen zieht, sind auch ganz eindeutig und definitiv. Sie stimmen im gewissen Sinne mit den Ansichten überein, die schon früher in der magyarischen und deutschen Literatur geäußert wurden.<sup>12</sup> Eben wegen ihrer Gewichtigkeit und nachhaltigen Wirksamkeit ist es nötig, sie gründlicher Analyse zu unterziehen und ihre Tragfähigkeit zu prüfen.

Wenden wir uns zuerst denjenigen zu, die den Charakter der Argumente ex silentio haben. Ihre Beweiskraft ist allerdings nur beschränkt, da ihr Schweigen nichts Positives aussagt und außerdem vom Verlust oder Unkenntnis von Dokumenten und Nachrichten abhängig ist. Sie können zwar einem Verdacht erwecken, keineswegs aber zur entgeltigen Lösung führen. In unserem Falle betrifft das insbesondere den völligen Mangel an Nachrichten über die Anwesenheit unseres Reiterstandbildes auf der Prager Burg in der Zeit Karls des IV. und über die Existenz einer Gießhütte auf dem Hradschin. Gilt das aber nicht von der überwältigenden Mehrheit der erhaltenen, sowie unerhaltenen Kunstwerken und Unternehmungen? Es ist zwar wahr, das in den Wochenrechnungen der

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Genthon, l. c.

Prager Kathedrale, die sich gerade aus der Zeit der Entstehung der Plastik erhalten haben, keine Nachricht über sie enthalten ist. Daraus kann aber höchstens geschlossen werden, daß der Bronzereiter nicht für die St. Veitskirche bestimmt war. In der Kathedrale wurde ein Altar der Apostel Philipp und Jakob und des hl. Georg erst 1389 errichtet (dotiert vom Markgrafen von Brandenburg Johann) und später, 1401, wurde ein Altar der Presentation der Jungfrau Maria und der heiligen Märtyrer Georg und Ignaz gegründet.<sup>13</sup> Das waren überdies vor allem Marienaltäre, so daß kaum angenommen werden kann, daß eine monumentale Reiterfigur ihren Bestandteil bilden könnte. Darüberhinaus ist es doch wahrscheinlich, daß sie schon ursprünglich im Zusammenhang mit der altehrwürdigen Kirche des hl. Georg auf der Burg entstanden ist, vor der sie sich im 16. Jahrhundert befand und für die sie vielleicht bestimmt war. Von der Ausstattung der Georskirche sind aber beinahe keine Nachrichten erhalten geblieben. Sogar die Errichtung oder Erneuerung des ideell und staatspolitisch so wichtigen Grabmales der hl. Ludmilla ist nirgends erwähnt. Es ist allerdings zu erwägen, ob der Ablaßbrief des Kardinals Peleus vom Jahre 1380, der Ablässe denjenigen erteilt, die die Kapelle der Heiligen in Tetín und ihr Grabmal besuchen werden, nicht im Zusammenhang mit der Neugestaltung des Grabmales herausgegeben wurde.<sup>14</sup> Durch einen eigentümlichen Zufall (war es wirklich ein Zufall?) hat der Geschichtsschreiber und *director fabricae* Beneš Krabice in seiner Chronik (*Cronica ecclesiae Pragensis*) die Einweihung des Hauptaltars der hl. Georg und Ludmilla in der Georgskirche auf der Burg verzeichnet. Die feierliche Einweihung hat der Erzbischof Jan Očko 1371 unternommen,<sup>15</sup> also zwei Jahre vor der Beendigung der Arbeiten an der Reiterstatue. Da könnte man tatsächlich die Möglichkeit einer Verbindung zwischen der Statue und dem Altar erwägen, wenn allerdings in dieser Zeit ein monumentales Reiterstandbild dieser Art für ein Altar überhaupt in Betracht käme, was sehr zweifelhaft (wenn nicht ausgeschlossen) erscheint. Nichtsdestoweniger ist ersichtlich, daß damals der hl. Georg in Prag im Mittelpunkt des Interesses stand. Es ist keineswegs auszuschließen, daß die Errichtung des Altares und die Schaffung des Reiterstandbildes in einem gewissen, wenn auch indirekten Zusammenhang stehen.

Was die Gießhütte auf der Burg zur Zeit Karls des IV. betrifft, wissen wir von ihr allerdings nichts. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß die Gießkunst in Böhmen wahrscheinlich eine alte Tradition hatte, wenn Goldschmidt<sup>16</sup> mit seiner These von der Existenz einer hervorragenden Prager Gießhütte im 12. Jahrhundert recht hat, einer These, die verworfen, unlängst aber wieder neubelebt wurde.<sup>17</sup> Die verlorene Grabplatte Wenzels des II, die sein Grab in der Zisterzienserkirche in Zbraslav (Königssaal) schmückte, ein Werk des Johannes von Brabant,<sup>18</sup> wurde möglicherweise aus Brabant gebracht, des-

<sup>13</sup> W. W. Tomek, *Základy starého městoisu Pražského IV*. Praha 1871, 110–112.

<sup>14</sup> V. Jenšovská, *Regesta Bohemiae et Moraviae aetatis Venceslai IV*, I/I. Prag 1967, Nro 897.

<sup>15</sup> *Fontes rerum bohemicarum IV*. Prag 1884, 544.

<sup>16</sup> A. Goldschmidt, *Die frühmittelalterlichen Bronzentüren II*. Berlin 1932.

<sup>17</sup> Peter Bloch, *Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen*. Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIII, 1961, 55 ff, hält es für möglich, daß der Mailänder Leuchter in Prag und die Türen in Gnesen in Prag entstanden sind.

<sup>18</sup> *Chronik von Zbraslav [Königssaal]*. *Fontes rerum bohemicarum IV*, 1884, 105.

sen Gießkunst damals berühmt war. Dagegen muß das sonderbare, leider auch verlorene Grabmal des Prager Bischofs Johann von Dražice hervorgehoben werden, das sich der kunstfreundige Kirchenfürst, der im Kunstleben von Böhmen eine wichtige, noch nicht genügend erforschte Rolle spielte, in der Prager Kathedrale bei Lebzeiten errichten und mit seinem ehernen, vergoldeten Bild schmücken ließ.<sup>19</sup> Gemäß einer Handschrift im Archiv des Prager Kapitels aus der Zeit nach 1416, die von Tomek publiziert wurde,<sup>20</sup> war das Grabmal mit zwei Bildnissen versehen (*sepulcrum aeneum, in quo sculptae sunt duae imagines*). Da das Grabmal in der Handschrift in dieser Weise dreimal beschrieben ist, hat man es allem Anschein nach für etwas Außergewöhnliches gehalten. Allerdings kann die ursprüngliche Form des Grabmales nicht mehr rekonstruiert werden.<sup>21</sup> Diese Imagines wurden höchstwahrscheinlich im Gießverfahren hergestellt. Dagegen waren die 12 silbernen Apostel in der Wenzelskapelle sicherlich getrieben, ebenso wie die Reliquienbüsten auf den Altären in St. Veit, deren das Inventar von 1387 27 zählt,<sup>22</sup> oder die 13 wahrscheinlich meist silbernen Statuen von Heiligen und Engeln.<sup>23</sup> Einige dieser Reliquienbüsten waren fremden Ursprungs, meistens waren sie aber Werke von Prager Goldschmieden, ebenso wie die große Anzahl von Arbeiten in Gold, von denen die Inventare der Kathedrale und anderer Kirchen berichten und von deren hervorragenden Qualität die erhaltenen Stücke zeugen. Die Goldschmiedekunst hatte damals in Prag einen goldenen Boden und dieser Situation entspricht auch die Anzahl der Prager Goldschmiede, unter denen sich Meister von europäischen Niveau befanden.<sup>24</sup> In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht uninteressant zu vermerken, daß ein Henzlinus aurifaber de Praga ein Haus neben der Kathedralbauhütte besaß, das nach einem Streit um die Erbschaft nach seiner Witwe Ofka 1395 der Kathedrale zufiel. Dieser Henzlinus, der in den sechziger bis neunziger Jahren mehrmals erwähnt wird, war möglicherweise nicht ohne Beziehungen zur Gießhütte und es ist denkbar, daß sich diese gerade in seinem Hradschiner Haus befand.<sup>25</sup> Es läßt sich selbstverständlich keineswegs beweisen, daß sich dieser Henzlinus oder andere Prager Goldschmiede am Guß der Bronzenstatue beteiligt hätten, aber in Anbetracht des goldschmiedeartigen Charakters des Werks (insbesondere des Reiters, seiner Rüstung und des Geschirres), der oft als charakteristisch für die Statue hervorgehoben wird, kann diese Möglichkeit nicht a priori zurückgewiesen werden.

Die Dokumente aus dem 14. Jahrhundert schweigen also über die Statue ebenso wie sie über andere bedeutende Denkmäler dieser Zeit schweigen, und die erste Nachricht über das Werk stammt erst aus dem Jahre 1541. Damals gab Václav Hájek von Libočan das schon genannte Flugblatt heraus, in dem

<sup>19</sup> *Chronik des Franziskus von Prag*. *Fontes rerum bohemicarum* IV, 1884, 423.

<sup>20</sup> Tomek, l. c., III—V, 1972, 250—252.

<sup>21</sup> Da es als hoch bezeichnet wird [Tomek, l. c., 250] war es wahrscheinlich von beträchtlicher Größe. Sind die *duae imagines*, als zwei Bildnisse des Bischofs zu erklären?

<sup>22</sup> A. Podlaha, E. Sittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze* [Domschatz bei St. Veit in Prag]. Prag 1903, XXX ff.

<sup>23</sup> Podlaha, Sittler, l. c., XXXII.

<sup>24</sup> W. W. Tomek, *Dějepis města Prahy* [Geschichte der Stadt Prag] II. Prag 1871, 376, 381.

<sup>25</sup> Tomek, *Základy usw.*, IV, 120. Auch ein anderer Goldschmied, Hanuš, aurifaber domini imperatoris, besaß ein Haus auf dem Hradschin, das er 1373 erwarb, Tomek, l. c., IV, 139.



er von der Beschädigung des Reiterstandbildes berichtet, dem von einem vom Turm Mihulka herabgefallenen Balken die rechte Hand samt Lanze abgehaut wurde.<sup>26</sup> Er erwies sich da als ein verlässliche Berichterstatter, denn die Spuren dieser Beschädigung sind noch heute gut sichtbar. Dagegen gehört seine Nachricht, die er in seiner Chronik<sup>27</sup> im selben Jahr veröffentlichte, daß nämlich der ausgezeichnete Glockengießer Václav Špehěr der Autor der Statue sei und daß ihn Karl IV. für diese Arbeit fürstlich belohnte, in das Reich seiner bekannten Unverläßlichkeit. Sie wurde schon von Bohuslav Balbín abgelehnt.<sup>28</sup> Nichtsdestoweniger wäre es falsch sie mit Schweigen zu übergehen, und das um so mehr, als die neuere Forschung nachgewiesen hat, daß Hájek mehrere seiner Nachrichten, die früher als von ihm erfunden betrachtet wurden, von älteren Quellen übernommen hat.<sup>29</sup> Kann daher nicht angenommen werden, daß sich auch in diesem Falle seine offensichtlich falsche Behauptung auf ältere geschriebene oder mündliche Tradition oder auf eine Volkssage stützt, die, wie bekannt, Hájek eifrig gesammelt hat?<sup>30</sup>

Um diesem Problem nachzugehen, ist es nötig, sich Klarheit über die Situation auf der Prager Burg zur Zeit der Publikation von Hájeks Chronik zu verschaffen. Erstens wusste Hájek von den Geschenken, die Vladislav II. der Kathedrale während seines Besuches 1497 widmete, und berichtet darüber ziemlich allgemein und ungenau,<sup>31</sup> spricht aber nicht von anderen, welche die Kathedrale vom König 1502 und 1509, also während seiner späteren Reisen nach Prag und bei anderen Gelegenheiten erhielt. Unter ihnen befand sich auch ein Purpurmantel für die Statue des Hl. Wenzel, die damals daher im Inneren der Kirche stand.<sup>32</sup> Die Reiterstatue wird in den Inventaren des Domes aus dieser Zeit nirgends erwähnt und auch Hájek führt sie in diesem Zusammenhang nicht an, denn die Geschenke, die in ihnen angeführt sind, waren selbstverständlich alle für den Dom bestimmt. Es kann also mit Sicherheit angenommen werden, daß Vladislav II. das Reiterstandbild nicht der Kathedrale gewidmet hat. Er hätte sie allerdings der St. Georgskirche schenken können, was ohnehin wahrscheinlicher wäre; doch sind die Inventare der Kirche verlorengegangen, so daß diese Eventualität jedweder schriftlichen Stütze entbehrt. Ebenso steht es mit der Möglichkeit, daß die Statue schon von Anfang an vom König Vladislav oder der Burgverwaltung für einen öffentlichen Platz und zur Ausschmückung

<sup>26</sup> *O nešťastné přihodě, kteráž se stala skrze oheň v Menším Městě Pražském a na hradě Svatého Václava i na Hradčanech etc.* [Über den unglücklichen Vorfall, geschehen durch das Feuer in der Kleinen Stadt Prag und auf der Burg des Hl. Wenzel, wie auch auf dem Hradschin usw.] Prag 1541.

<sup>27</sup> Václav Hájek von Libočan, *Kronika česká* [Böhmische Chronik]. Prag 1541, 347.

<sup>28</sup> *Epitome historica rerum bohemicarum*. Prag, 1677, 379.

<sup>29</sup> V. Flajšhans, *Václava Hájka z Libočan Kronika česká* [Die Böhmische Chronik des V. H. v. L.]. Prag 1918, XXV ff.

<sup>30</sup> František Palacký, *Václav Hájek z Libočan. Dílo Františka Palackého I. Praha 1941, 295 ff.*; Flajšhans, l. c., IX. Es ist kaum anzunehmen, daß er die Anschrift auf dem Schild, die noch nach mehr als 130 Jahren und später klar zu lesen war, übersehen könnte. Da er die Statue in seinem historischen Werk ausdrücklich erwähnt und als ein Meisterwerk gepriesen hat (wogegen andere bedeutende Kunstwerke der Karlszeit von ihm nicht genannt werden), hat er sie gewiß gut gekannt.

<sup>31</sup> *Kronika česká*, l. c., 457.

<sup>32</sup> Podlaha — Sittler, l. c., 87 ff. Inventare aus den Jahren 1503 und 1512, dortselbst XCIII, XCVIII, XCIX.

eines Brunnens bestimmt war. Auch dafür gibt es keinen Beleg. Übrigens wäre es ziemlich sonderbar, sollte Vladislav eine beinahe einanderhalb Hundert Jahre alte Statue als Geschenk nach Prag gebracht haben und noch erstaunlicher wäre es, sollte der gut informierte Hájek von diesem bemerkenswerten Ereignis nicht wissen oder, wenn er davon wusste, seine Version vom Ursprung der Statue und den Namen Václav Špehěr publizieren. Denn damals waren noch Menschen am Leben, die Zeugen eines so wertvollen und außergewöhnlichen Geschenkes hätten sein müssen, falls Vladislav wirklich der Geber war. Es muß daher angenommen werden, daß man 1541 (und noch einige Jahre früher, wie wir sehen werden) in Prag von diesem Geschenk Vladislavs nicht wusste. Der Grund dieser Unwissenheit ist zweifelsohne darin zu suchen, daß es zu keinem Geschenk dieser Art gekommen war. In diese Richtung zeigt auch das Gedicht, das der humanistische Dichter Jiří Trnický von Trnice auf den Einzug und die Krönung Maximilians, des böhmischen Königs, und die Turniere im Jahre 1562 verfaßt hat. In der Übersetzung von Kotrba heißt es da:<sup>33</sup> „Gar viele schauten dabei zu, / jeder wo er sehen mochte, / sie stiegen auch dort hinauf, / wo der in Erz geößene St. Georg, / das Meisterwerk von ruhmvoller Schönheit, / wohl schon mehr denn hundert Jahre unverrückt steht, / Und so viele stiegen damals hinauf, / daß er Übergewicht bekam und in den / Röhrkasten mit ihnen stürzte. Das Pferd / brach sich den Hals; doch nahm es sonst / keinen Schaden. So also geriet das kunstvolle / Pferd ins Verderben“. Diese Stelle des Gedichtes war einer der Gründe, warum man an der Originalität der Statue zweifelte, obzwar sie eigentlich für ihre Ursprünglichkeit spricht. Uns aber interessiert jetzt vor allem die Bemerkung des Dichters, daß das Reiterbild an seiner Stelle schon mehr als hundert Jahre stand, was gleichbedeutend mit dem hohen Alter dieser Aufstellung ist. Ebenso wie Hájek wusste auch er nicht von einem angeblichen Geschenk des Königs Vladislav, was um so mehr wiegt, als er keinen Grund hatte, die Tatsachen zu verfälschen.

Hájeks Nachricht von der Statue ist noch in anderer Hinsicht rätselhaft. In seiner Chronik gibt er das Jahr 1373 als Entstehungszeit des Werkes an, also dasselbe Datum, das in der Anschrift auf dem verlorenen Schild des Reiters enthalten war. Daraus könnte man schließen, daß er diese Anschrift kannte. Und doch ließ er die Namen der Erzgießen Martin und Georg von Klausenburg aus und statt deren führte er in die Geschichte den Namen Václav Špehěr ein, von dem alle Urkunden schweigen. Es scheint also, daß er dieses Datum (und vielleicht auch den Namen) eher aus einer anderen Quelle erfuhr. Zwar wäre es unvorsichtig, seine fasifikatorischen Fähigkeiten zu unterschätzen, doch ist kaum zu glauben, daß er zu einem so groben und namentlich so leicht entblösbaren Betrug greifen würde, wenn die Anschrift auf den Schild mit den Namen der Brüder von Klausenburg jedem Vorbeigehenden zugänglich war und Hájek der Lüge bezichtigen könnte. Seine Chronik ist zwar 1541 erschienen, sie entstand aber einige Jahre früher, denn die Handschrift wurde schon Anfang 1539 den beiden Konsistorien zur Revision übergeben. Hájek schrieb also seinen Text einige Jahre vor dem katastrophalen Brand und der Beschädigung der Statue und konnte daher nicht damit rechnen, daß das Reiterstandbild der Kontrolle der Öffentlichkeit entzogen werden wird. Die melancholische, zur ruhmvollen Vergangenheit sich wendende Stimmung in Prag<sup>34</sup> könnte zwar Hájek verführt

<sup>33</sup> L. c. 15.

haben, die Entstehung der Statue mit der Regierung des berühmten und verehrten Königs zu verbinden, kaum aber unter den eben erwähnten Bedingungen. Drei mögliche Erklärungen dieser Unstimmigkeiten bieten sich an. Erstens, daß er aus Gründen nationalistischer Voreingenommenheit bereit war, die bekannte und durch die Anschrift bestätigte Tatsache zu verfälschen, was nicht auszuschließen wäre, und zwar trotz der Gefahr, daß sein Betrug entdeckt wird, was aber kaum glaubwürdig erscheint. Zweitens, daß er über eine alte mündliche oder schriftlich fixierte, heute vergessene Sage verfügte, die seinem Nationalgefühl und seinem Streben, die Zeit Karls des IV. zu verherrlichen, entgegenkam und ihn veranlasste, die Anschrift mit Stillschweigen zu übergehen. Aber es gibt noch eine dritte Möglichkeit, die nicht übersehen werden sollte, weil sie den Widerspruch zwischen den Behauptungen Hájeks und den Angaben der Anschrift erklären könnte: daß nämlich diese von Balbín und seinen Nachfolgern zitierte Anschrift nicht ursprünglich war, sondern später, nach Hájeks Tod, ausgeführt wurde.

Diese der Tradition der bisherigen Forschung abholde Eventualität kann trotz ihrer Ungewohntheit nicht völlig außer Acht gelassen werden. Nicht nur daß die Anschrift nicht von Hájek beachtet wurde und daß sie erst im späten 17. Jahrhundert zum erstenmal erwähnt wird, ist befremdend.<sup>35</sup> Auch der Text der Anschrift selbst ist keineswegs unproblematisch. Er führt nämlich nur die Namen der beiden Erzgießer an, nicht aber des Donators, der in dieser Zeit sicherlich als derjenige, der sich vor allem um das Werk verdient gemacht hat, wahrgenommen und anerkannt wurde. Dagegen nennen die Texte der Anschriften, die sich einzig von den verlorenen Großwardeiner Statuen der Brüder von Klausenburg erhalten haben, auch die Namen der bischöflichen Stifter, wobei die Brüder Martin und Georg nicht als Erzgießer, sondern als Autoren der Statuen bezeichnet werden.<sup>36</sup> Selbst die Tatsache, daß in der Prager Anschrift die Tätigkeit der Brüder als Gießarbeit spezifiziert wurde (A. D. 1370 hoc opus imaginis S. Georgii conflatum est per Martinum et Georgium de Clussenberch) ist, glaube ich, etwas außergewöhnliches.<sup>37</sup> Wir werden später noch zu diesem Problem zurückkehren.

<sup>34</sup> Davon zeugt z. B. das Testament des Miniaturmalers Paul von 1533, in dem vier Bilder der drei Junker und des Kaisers Karl IV. erwähnt wird, für die sich die Domherren der Kathedrale interessiert hätten, Karel Chytil, *O Junkerech pražských [Über die Prager Junker]*. Praha 1903, 61 ff.

<sup>35</sup> Nach Kotrba, l. c., 13, kommt allerdings der Text der Anschrift schon in einer handschriftlichen Bemerkung aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in einem Exemplar Hájek's Chronik im Archiv der Prager Burg vor. Das könnte vielleicht für unsere weiteren Ausführungen nicht ohne Belang sein.

<sup>36</sup> Auch der Name des Ursprungsortes der Erzgießer ist keineswegs unproblematisch. Nach Kotrba (vgl. Anm. 35) wird er in der eben genannten Bemerkung als Glussenbach angegeben, bei Balbín aber als Clussenberch (und nicht — wie Kotrba anführt — Clussenbach), wogegen die beiden Anschriften der Großwardeiner Statuen die magyarische Form des Ortsnamens Colosvar enthalten, die auch in den Rechtsschriften üblich war. Warum wurde also für die Prager Statue der deutsche Namen des Ortes gewählt, sollte die Statue in Großwardein gegossen worden sein, wie angenommen wird? Allerdings wird in den Matriken der Wiener Universität der deutsche Name des Ortes gebraucht, und zwar immer Clussenburg, niemals aber Clussenberch oder Clussenbach. Vgl. dazu Rieckenberg, l. c.

<sup>37</sup> Als z. B. Bertoldo di Giovanni, allerdings zwei Generationen später, seinen Bellerophon signierte, hat er seine Arbeit von der des Erzgießers klar unterschieden (expressit me

Der zweite Einwand Kotrbas gegen die Ansicht, daß das Reiterbild schon zu Zeiten Karls des IV. in Prag war, beruht auf der Voraussetzung, daß es in der böhmischen Kunst des späten 14. und des 15. Jahrhunderts keine Spuren hinterlassen hat. Sollte es so sein, wäre das sicher ein nicht zu übersehendes Argument für seine Vermutung, keineswegs aber ein untrüglicher Beweis. Ist es übrigens nicht noch merkwürdiger, daß auch in der Vladislavzeit kein Einfluß des Werkes feststellbar ist, obwohl die Aufstellung der Statue großes Aufsehen hätte erregen müssen, hätte sie tatsächlich in der Regierungszeit Vladislavs erfolgen sollen? Sogar das Relief des Südportals der St. Georgskirche mit dem Heiligen im Kampf mit den Drachen,<sup>38</sup> wo man doch den Einfluß des Reiterstandbildes besonders erwarten könnte, gehört einem völlig anderen Typus an und verrät in keiner Weise dessen Einwirkung. Allerdings fehlt jede Möglichkeit festzustellen, ob das Relief vor oder nach dem angeblichen Geschenk Vladislavs entstanden ist, da — wie gesagt — selbst die Existenz dieses Geschenkes äußerst fragwürdig ist.

Den ersten Widerhall des Bronzereiters stellt Kotrba in der schon genannten Ofenkachel aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts fest. Da findet er „alle charakteristischen kompositionellen Eigenschaften der Bronzestatue, die rotierende Torsion und zahlreiche Einzelheiten bei Roß und Reiter“. In der Tat kann kaum gezweifelt werden, daß sich der handwerksmäßige Künstler an das berühmte Vorbild oder an ein von ihm abhängiges Werk angelehnt hat: Der Ritter in modernerer Rüstung dreht sich im Sattel um, fest in die Steigbügel gestemmt, und stößt die Lanze in den Rachen des im Gegensinn orientierten Ungetümes, das wie eine Karikatur des Hradschiner Drachen aussieht, dessen Bewegung es aber ziemlich treu nachahmt. Hinter dem Reiter ist die Prinzessin sichtbar, die auf dem Bronzebild wahrscheinlich vor dem Ritter plazierte war. Die komplizierte Raumgestaltung des Vorbildes ist freilich in die Fläche transponiert und die Bewegung ist im Sinne des reinen Profils und en face vereinfacht. Der Verlauf der Drehung ist also nicht wiedergegeben. Nicht uninteres-

---

Bertholdus conflagavit Hadrianus), Leo Planiscig, *Die Bronzeplastiken*. Kunsthistorisches Museum in Wien, Publikationen aus den Sammlungen und Kunstgewerbe IV, Wien 1924, 5. Auch früher wurde zwischen dem Entwurf und Modell einer Statue und der Gießarbeit unterschieden. So hat z. B. der „beeldsnijder“ Janne de le Mer mit dem Erzießer Jacoppe van Gerines und Roger van der Weyden als „polychromeur“ an dem Bronzengrabmal der Johanna von Brabant und Willem I von Brabant gearbeitet, das 1458–1459 von Philipp dem Guten bestellt wurde, Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400–1500*. Penguin Books 1966, 61. Es ist auch bekannt, daß Multscher ein hölzernes Modell für die Bronzenbüste in der Frick-sammlung in New York schuf und daß 1426 „ein Bildmacher“ in Nürnberg für das Modell des Bronzengrabmals in Schöntal bezahlt wurde, Th. Müller, *Kunstchronik* 23, 1970, 12.

Wenn D. Radocsay, *Einige Bemerkungen zur neueren Literatur über das Reiterstandbild des Hl. Georg in Prag*. Sborník Národního muzea v Praze A XXI, 1967, 255 aus meinem Versuch, den Autor des Modells vom Erzießer zu trennen, die Schlußfolgerung zieht, daß der Schöpfer des Modells der Prager Statue auch die Großwardeiner Bronzen-bildnisse entwerfen müßte und daß er daher vorerst in Großwardein, dann in Prag und später wieder in Großwardein tätig sein müßte, ist das ein offensichtliches Mißverständnis. Wenn überhaupt Hufnagels Zeichnung der Großwardeiner Reiterstatue mit dem Prager Standbild verglichen werden kann, kann das Ergebnis der Komparation nur die Feststellung der Unterschiedlichkeit der Auffassung sein, was im Bezug auf die Autorschaft nur verschiedene Schöpfer der Modelle bedeuten kann.

<sup>38</sup> Abb. Pečírka, l. c., 377.

sant ist die Tatsache, daß sich der Reiter und Pferd von links nach rechts bewegen, also im Gegensinn zum Bronzebild. In dieser Hinsicht ist der Handwerker zur älteren Kompositionsweise zurückgekehrt, die für die Statuen und Reliefs des Hl. Georg vor dem Prager Bronzereiter sozusagen verbindlich war. Auch in den antiken Kampf- und Jagdszenen wird meistens die Aktion von links nach rechts geführt. Für den Reiter der Ofenkachel hat das unangenehme Folgen: er muss den Stoß mit der linken Hand durchführen. Das spricht ebenfalls für die These, daß der Töpfer tatsächlich die Komposition des Bronzebildes nachzuzahlen versuchte.

Ist aber diese Ofenkachel wirklich das älteste Beispiel des Einflusses, den der Hl. Georg auf dem Hradschin auf die böhmische Kunst ausübte? In den erhaltenen Denkmälern der Skulptur und der Wand- und Tafelmalerei ist dieses Thema nicht vertreten und andere Themen boten nicht genügend Gelegenheit, ein künstlerisches Problem dieser Art zu lösen. Reiter kommen meistens nur in Kreuzigungen vor, wo sich allerdings das Hauptprinzip der Statue, die Bewegung der Masse im Raum, nicht voll entfalten kann und wo auch jeder Anlaß zur dynamischen Bewegung fehlt. Es wäre zwar möglich, den Einfluß der Reiterstatue im Hauptmann der Kreuzigung im Tympanon der Teynkirche in Prag zu suchen,<sup>40</sup> dessen rotierende Bewegung und insbesondere die Gesten beider Hände sehr an den bronzenen Hl. Georg erinnern, aber vielleicht ist diese Komparation nicht ganz überzeugend, da der Hauptmann ohne Pferd dargestellt ist und überhaupt die Themen allzu verschieden sind. Freilich gibt es überzeugende Analogien in den Wandmalereien der Wenzelslegende im Stiegenhaus der Burg Karlstein,<sup>41</sup> die höchstwahrscheinlich mit dem Bronzebild in einer gewissen Relation stehen; sie sind aber älter und zeugen vom Ursprung der kompositionellen Grundidee der Statue und nicht von ihrem Einfluß. Noch interessanter wären möglicherweise in dieser Hinsicht andere, verlorene Wandbilder der Karlszeit, wie zB. das Turnier auf der kaiserlichen Burg in Tangermünde, wo sicher auch Reiter im Kampf dargestellt waren. Auch sie sind allerdings vor dem Reiterstandbild entstanden. Es gibt aber noch ein Kunstgebiet, das in diesem Zusammenhang zu erforschen sich lohnen würde: die Buchmalerei. Ich möchte wenigstens auf zwei Beispiele hinweisen, die das Eingreifen der Statue in die böhmische Kunst noch in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts klar belegen. Erstens ist das die Miniatur mit dem kämpfenden hl. Georg auf fol. 38r des Brewiers aus Opatovice im Archiv des Kapitels auf dem Wawel in Krakau, den unlängst Barbara Miodońska in *Umění* publiziert und in die Zeit um 1380 datiert hat.<sup>42</sup> Der Miniaturist, der viel der Kunst aus dem Umkreis des Reisebreviers des Johannes von Neumarkt verdankte, sie aber im Sinne der

<sup>40</sup> Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350—1450* [Böhmische gotische Plastik, 1350—1450]. Prag 1962, Abb. 97.

<sup>41</sup> Hier besonders die Szene „Wunder am Bach Rokytnice“, wo sich das aufbäumende Roß, auch im Typus dem bronzenen Pferd verwandt, in ähnlicher Torsion bewegt. V. Dvořáková, J. Krása, A. Merhautová, K. Stejskal, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300—1378*. Oxford University Press 1964, Abb. 170. Auf diese Verbindung hat schon V. Dvořáková, *Karlštejnské schodištní cykly, k otázce jejich vzniku a slohového zařazení* [Die Zyklen im Treppenhaus der Burg Karlstein, zur Frage ihrer Entstehung und stilistischen Einordnung]. *Umění* IX, 1961, hingewiesen.

<sup>42</sup> *Opatovický breviiř, neznámý český rukopis 14. století* [Das Brevier aus Opatovice, eine unbekannt böhmische Handschrift des 14. Jahrhunderts]. *Umění* XVI, 1969, 213 ff.

Entwicklung zum schönen Stil transformierte, hat hier den Heiligen zu Pferd dargestellt. Hinter ihm befindet sich auf einem Felsen die knieende Prinzessin. Es ist auf den ersten Blick sichtbar, dass die Szene viel Gemeinsames mit dem Bronzereiter (und der erwähnten Ofenkachel) hat. Wie bei der Statue ist der Drache umgekehrt orientiert als das Pferd, unter dem er liegt, so daß sich der Reiter um 90 Grade drehen muss, um den Kopf des Ungetüms mit seiner Lanze treffen zu können. Da (wie auf der Ofenkachel) alle Formen in die Fläche projiziert und mit ihr parallel sind, hat die Aktion des Reiters dem Maler ziemlich große Schwierigkeiten bereitet. Die Bewegung, welche diese Aktion vollziehen sollte, erinnert sehr an Billardvirtuosen, die die Kugel aus unmöglichen Positionen zu treffen versuchen. Da die Bewegung von links nach rechts verläuft, muss er sie außerdem (wie auf der Ofenkachel) mit der linken Hand ausführen. Der dramatische Inhalt der Szene ist dadurch bedeutend abgeschwächt worden, was allerdings dem Charakter der Kunst des Miniaturisten und der Stillbewegung, dessen Glied er bildet, und letzten Endes auch den Möglichkeiten der damaligen Malerei entspricht. Der Mangel an dramatischem Ausdruck ist auch darin sichtbar, daß sich das Pferd nicht bäumt, sondern ruhig schreitet, obzwar sich seine Vorderbeine auf einen basaltartigen Felsen Stützen. Überhaupt läßt das Pferd die feuerige Beweglichkeit des Bronzeroßes gänzlich vermissen. Trotzdem zählt es zweifelsohne zu seiner Nachkommenschaft: es ist ein Apfelschimmel und sein Schweif ist in einen Knoten gebunden, ein Merkmal, das früher als ein Beweis des Renaissanceursprungs des Pferdes diente, aber gerade am Ende des 14. Jahrhunderts — wenigstens in Böhmen — sehr beliebt war. Zahlreiche Beispiele findet man besonders in den illuminierten Handschriften des Königs Wenzel. Daß hier wirklich die Statue als Vorbild diente, scheint ein anderes Pferd in derselben Handschrift zu bezeugen, dasjenige des hl. Martin,<sup>43</sup> das zwar zu derselben zahmen und gutmütigen Rasse zählt wie das des hl. Georg, aber weder ein Apfelschimmel ist, noch seinen Schweif geknotet hat. Der Drache ist dick und unkriegerisch passiv und ähnelt nur allgemein seinem bronzenen Vorbild. Doch nimmt er die gleiche Position ein und sein Schweif belästigt ähnlich die Vorderbeine des Pferdes. Besonders auffällig ist die Lage seines Kopfes, der trotz aller Flächigkeit der Komposition nach vorne, also aus dem Bild heraus gerichtet ist und den Rahmen des Bildes überragt, wie er es auch auf dem Standbild tut. Dagegen ist dem plastischen Drachen auch in der Form das Ungetüm sehr nahe, das auf fol. 245v der hl. Michael ebenfalls in reversiver Bewegung tötet.<sup>44</sup> Die beiden Drachen der Handschrift haben kleine Elefantentrüffel, ähnlich dem, der auf dem Standbild nach dem linken Fuß des Reiters schnappt.<sup>45</sup>

Wenn wir nun zu der oben erwähnten Kachel zurückkehren, stellen wir fest, daß ihr Relief nicht direkt den Bronzereiter nachahmt, sondern ein Bild in der Art des Opatovicer Breviers, das schon gewisse Veränderungen des Vorbildes vorgenommen und insbesondere die Bewegung um 180° gedreht hat. In der Miniatur des Breviers ist diese Umkehrung vielleicht durch die Gesamtkomposi-

<sup>43</sup> Fol. 290v, M i o d o ŋ s k a, I. c., Abb. 2.

<sup>44</sup> M i o d o ŋ s k a, I. c., Abb. 6.

<sup>45</sup> Der Kopf des Ungetieres befindet sich zwischen den Hinterbeinen des Pferdes, so daß der Heilige mit seinem Stoß weiter nach rückwärts ausholen muß. Das erinnert ein wenig an alte byzantinische und antike Vorbilder, wo allerdings gewöhnlich die Lanze hinter das Pferd zielt.

tion des Blattes verursacht. Jedenfalls steht das Relief der Miniatur näher als dem Standbild.

Für die Frage der Resonanz des Bronzestandbildes vielleicht noch interessanter und schwerwiegender ist der Psalter der Nationalbibliothek in Wien (Cod. 1939), der sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Besitz des St. Georgsklosters auf dem Hradschin befand, vor dessen westlichen Fassade einst die Statue aufgestellt war. Damals wurde er mit einigen Miniaturen geschmückt, von denen uns besonders die Miniatur mit dem Bild hl. Georg interessiert. K. Holter<sup>46</sup> datiert sie zwischen 1363 und 1387, wogegen sich G. Schmidt<sup>47</sup> aus stilistischen und historischen Gründen für die zweite Hälfte der achtziger Jahre ausspricht. Jedenfalls mußte sie nach 1373 entstanden sein, denn der Einfluß der in diesem Jahr fertiggestellten Statue ist hier über alle Zweifel erhaben. Da hier das Pferd von rechts nach links schreitet, ist das Bewegungsschema der Statue noch verwandter. Der Unterschied besteht (außer der in der Malerei üblichen Verflachung) nur darin, daß der Drache mit dem Kopf nach links liegt und daher sein Schweif das Hinterbein des Pferdes unwirkt.

Möglicherweise gibt es noch andere Belege der Einwirkung des Bronzereiters auf die böhmische Miniaturmalerei, die obengenannten sind aber für die Bejahung der Frage nach der Rolle, welche die Statue im böhmischen Milieu am Ende des 14. Jahrhunderts gespielt hat, völlig ausreichend. Sie kann auch im breiten Raum Mitteleuropas und in anderen Bereichen der Kunst verfolgt werden. Wenigstens einige Beispiele seien hier aufgezählt. Vor allem muß das Relief mit dem Paulusgeschichte im Tympanon des Singertores bei St. Stephan in Wien genannt werden und in ihm insbesondere der berittene Hohepriester, der vor den Toren Jerusalems von Saul Abschied nimmt.<sup>48</sup> Mit ausgestreckten Beinen fest im Sattel sitzend, dreht er sich dem scheidenden Saul zu und reicht ihm die Hand. Sein Pferd aber, das wie das Roß des Prager hl. Georg (und dasjenige seines ritterlichen Begleiters) den Schweif geknotet hat, bäumt sich auf den Hinterbeinen und dreht sich in entgegengesetzter Richtung, ungeduldig nach Hause zurückzukehren. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Figur und der Prager Bronzereiter voneinander unabhängig entstanden wären. Das Paulusrelief und die Prager Statue wurden auch mehrmals in Verbindung gebracht.<sup>49</sup> Allerdings ist die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis zwischen beiden Werken noch offen. In letzter Zeit wird das Relief in die sechziger Jahre datiert,<sup>50</sup> der Tendenz folgend, die Wiener parlerischen Skulpturen vor die Prager zu schieben, was freilich das Relief aus der Einflußsphäre des Prager Werkes ausschließen würde. Dieses Problem kann hier nicht gelöst werden, ich werde aber andermal versuchen, den Beweis zu erbringen, daß das Paulusrelief und andere Skulpturen

<sup>46</sup> *Gotische Buchmalerei im südostdeutschen Raum*. Ausstellungskatalog, Wien 1939, Nro. 7.

<sup>47</sup> *Gotik in Böhmen*. München 1969, 220.

<sup>48</sup> Ernst Garger, *Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdoms*. Wien 1926, Abb. VIII–XIII.

<sup>49</sup> Z. B. Garger, l. c., 43.

<sup>50</sup> Z. B. Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*. Princeton 1956, 55, datiert das Relief und die Herrscherfiguren aus stilistischen und historischen Gründen zwischen 1365 und 1375; Antje Kosegarten, *Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, 1965, 77 ff, gibt sie in die sechziger Jahre; mit dieser Datierung (wenigstens was die Herrscherfiguren anbelangt) stimmt auch Gerhard Schmidt, *Peter Parler und Heinrich IV Parler als Bildhauer*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, 129 ff, überein.

der Fürstentore, die zu dieser parlerischen Schicht zählen, nicht früher als in den achziger Jahren entstanden sein könnten und annähernd demjenigen Kunststrom angehören, der in Prag durch das Tympanon der Teynkirche, das Braunschweiger Skizzenbuch und einige Meister der Wenzelshandschriften vertreten ist.

Ist hier also die Richtung der Verbindung noch unsicher, kann in anderen Fällen die Initiative des Prager Werkes nicht bezweifelt werden. Sie reicht von den Rheinlanden bis nach Ostpreußen. Da ist zB. der Hl. Georg im Schnütgenmuseum in Köln, aus Kestert bei Boppard stammend,<sup>51</sup> der zwar künstlerisch mit dem Prager Vorbild unvergleichbar, zweifelsohne aber von ihm abhängig ist. Freilich ist hier die Räumliche Entfaltung der Materie vereinfacht, die Aktion aller Energie beraubt, der organische Aufbau der Körper und besonders des Pferdes sehr unsicher und die Deskription der Oberfläche summarisch. Der elegante ritterliche Jüngling gehört völlig dem energielosen internationalen Stil und der Stoß, den er in den Rücken des Drachen führt, wirkt keineswegs überzeugend. Der Drache liegt in der Richtung der Bewegung des Pferdes, so daß die Torsion des Ritters nicht ganz begründet erscheint. Außerdem dreht das Roß den Kopf in entgegengesetzter Richtung, wodurch der einheitliche Bewegungsstrom gestört wird. Das erinnert gewissermaßen an den Wiener Hohepriester. Nichtsdestoweniger ist es klar, daß die Bewegung des Heiligen vom Prager Reiter abgeleitet ist. Einige Details bestätigen diese Abhängigkeit, so zB. der Sattel, der vereinfacht die Prager Form wiedergibt. Einem ähnlichen Typus gehört auch der unglücklich ergänzte Hl. Georg im Limburger Diözesanmuseum,<sup>52</sup> der allerdings die Lanze nach vorne führt und daher ohne Torsion dargestellt ist. Treuer wird das Prager Bewegungsschema im Hl. Georg aus der Kirche in Bangstede (Ostfranken) im Landesmuseum in Emden wiederholt, der nach Schnitzler auch mittelrheinisch sein könnte, der aber aus anderer künstlerischen Tradition entstanden zu sein scheint.<sup>53</sup> Sollte Schnitzlers Datierung um 1380 stimmen, wäre er der älteste erhaltene plastische Hl. Georg, der den Einfluß der Prager Statue verrät. Der breite Strom des Einflusses der böhmischen Kunst, der vor und um 1400 in die Rheinlande eingedrungen ist, zeugt sicherlich eher für die Prager Genesis der rheinländischen Reiter als für die ungarische Herkunft ihrer Vorlage. Es genügt die parlerischen plastischen Arbeiten in Köln, von denen einige — wie diejenigen des Petersportales im Dom — der Prager Statue nicht ganz fremd sind, oder die umfangreiche Infiltration des schönen Stils in die obere und mittlere Rheingegend zu erwähnen, um die Wahrhaftigkeit dieser These zu unterstützen.<sup>54</sup> Dagegen ist von einer Relation zwischen der rheinländischen und ungarischen Skulptur dieser Zeit nichts bekannt.

Auch auf dem anderen Ende dieses großen mitteleuropäischen Gebietes ist die Einwirkung des Bronzereiters klar zu spüren. Unzweifelhaft knüpfen an ihn

<sup>51</sup> Hermann Schnitzler, *Ein mittelrheinischer Hl. Georg zu Pferde*. Wallraf-Richartz — Jahrbuch XI, 1939, 296 ff, Abb. 192, 193. Die Beziehungen zum Prager Hl. Georg sind hier angedeutet.

<sup>52</sup> Schnitzler, l. c., Abb. 194.

<sup>53</sup> Schnitzler, l. c., Abb. 195.

<sup>54</sup> A. Kutal, *Les problèmes limitrophes de la sculpture tchèque au tournant de 1400*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 13, XVIII, 1969, 5 ff; A. Kutal, *Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 14—15, 1970—1971, 155 ff.



zwei große hölzerne Skulpturen des hl. Georg an, die sich in Ostpreußen erhalten haben. Besonders klar verrät die Verbindung mit Prag der Hl. Georg in der Danziger Marienkirche,<sup>55</sup> weil er verhältnismäßig gut erhalten ist. Der Apfelschimmel bäumt sich auf den Hinterbeinen nach links und wendet seinen Kopf nach vorne, wohin sich auch der Reiter in voller Rüstung dreht, um mit seiner gehobenen rechten und gekrümmten linken Hand die Lanze gegen den Drachen zu stoßen.<sup>56</sup> Wie bei dem Prager Ritter ist sein rechter Fuß in den Steigbügel gestemmt, um dem Stoß Nachdruck zu verleihen, wogegen sein linkes Bein deutlicher gebeugt ist als in Prag, wo dennoch die Beine in diesem Sinne unterschieden sind. Vor die gehobenen Vorderbeine des Pferdes ist die kleine Prinzessin plaziert, was die Vermutung bestätigt, daß sich am Prager Werk ihre kleine Gestalt ursprünglich dort befand, wo später der Wasserspeier angebracht wurde. Die zweite Statue dieses Themas, die aus der Kirche im ehemaligen Alt — Münsterberg in die Sammlungen des Ordensschloßes in Marienburg (Malbork) gelangt ist,<sup>57</sup> ist dem Danziger Werk sehr ähnlich. Sie ist auch ungefähr gleich groß (168 × 277 cm). Die Prager Komposition ist also in die Breite gezogen. Clasen,<sup>58</sup> der beide Holzbildwerke einer Danziger Werkstatt zugeschrieben und um 1400 datiert hat, erwähnt das Prager Vorbild nicht, obzwar die Verbindung auf der Hand liegt. Die künstlerischen Beziehungen der Deutschordensländer zu Prag waren, wie bekannt, sehr eng.

Zwei Eigenschaften dieser plastischen Nachahmungen des Bronzereiters verdienen noch vermerkt zu werden: Alle sind — wie ihr Prager Vorbild — von rechts nach links orientiert, was keineswegs ohne Bedeutung ist, da die wichtigsten Arbeiten dieses Themas, die vor der Prager Statue entstanden sind, in umgekehrten Sinne komponiert wurden, darin — wie schon erwähnt — der antiken Tradition folgend. Da in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gerade die Bewegung der Masse im Raum zum Problem wurde, kam die umgekehrte Richtung sehr gelegen, weil sie die Torsion des Reiters und des Pferdes zur Folge hatte, die zu einer räumlichen Differentiation führte. Die Prager Statue spielte hier anscheinend eine wichtige Rolle. Zweitens fällt auf, daß keiner dieser heiligen Ritter einen Schild trägt und wahrscheinlich auch nie getragen hat, was eigentlich ziemlich überraschen mußte, sollte der Prager Hl. Georg ursprünglich einen schild am linken Arm tragen, wie das noch auf der Zeichnung von J. J. Dietzler im Prager Städtischen Museum zu sehen ist.<sup>59</sup> In diesem Zusammenhang soll eine merkwürdige Tatsache nicht unerwähnt bleiben: Wie wir wissen, ist die ganze Statue, samt dem Schwert, den Zügeln und der Sporen in einem Guß entstanden. Es ist daher anzunehmen, daß auch der Schild in diesem Verfahren

<sup>55</sup> K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen*. Berlin 1939, Abb. 273.

<sup>56</sup> Ob die Zusammenstellung der Figuren, wie sie bei Clasen wiedergegeben ist, dem ursprünglichen Zustand entspricht, kann ich nicht beurteilen.

<sup>57</sup> Clasen, l. c., Abb. 274.

<sup>58</sup> Clasen, l. c., 209—210.

<sup>59</sup> Allerdings trägt der Reiter der Alabasterstatuette des Hl. Georg in der Nationalgallery of Art in Washington, die — in Spanien gefunden und für englisch gehalten — kompositionell mit dem Prager Bronzenbild verwandt ist und vielleicht von ihm indirekt angeregt wurde, einen Schild am linken Arm (Lawrence Stone, *Sculpture in Britain, The Middle Ages*. Penguin Books 1955, Abb. 148 a, dort datiert 1400—1420). Oder gab es in Westeuropa noch eine andere Plastik dieser Art, die dem englischen Werk als Vorbild diente?

geschaffen wurde. War es so, müßte doch am linken Arm des Reiters eine Spur von dem abgebrochenen Schild sichtbar sein. Sie ist jedoch nicht feststellbar. War er also nachträglich auf irgendeine Weise am Arm befestigt? Das spräche kaum für die Originalität des Schildes, besonders wenn wir bedenken, daß sogar die beweglichen Spornsterne zusammen mit der ganzen Statue gegossen wurden.

In Hinblick auf diese Tatsachen ist vielleicht der Brief nicht ohne Bedeutung, den Rudolf II. 1598 seinem Bruder Erzherzog Maximilian, der damals Statthalter in Ungarn war, schickte und ihn bat, ihm die fünf gegossenen Statuen der Ungarischen Herrscher in Grosswardein (die nach erhaltenen Anschriften ein Werk der Brüder von Klausenburg waren — allerdings waren es nur vier) nach Prag zu senden. Maximilian konnte dem Wunsch des Kaisers nicht nachkommen, weil die Statuen für den Transport zu schwer waren und das Volk an deren Schutzmacht glaubte.<sup>60</sup> Leider war diese Schutzmacht nicht allzu effektiv, denn die Türken kamen und verschmolzen die Statuen. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß der Kaiser, der ein eifriger Sammler von Kunstwerken und Kuriositäten war, von der Existenz der Brüder Martin und Georg von Klausenburg wußte.<sup>60a</sup> Nun hat sich gezeigt, daß die Anschrift und selbst der Schild des Prager Hl. Georg nicht ganz unproblematisch ist und daß der Text erst seit dem 17. Jahrhundert bekannt war. Es ist daher nicht völlig abwegig zu fragen, ob der Schild nicht eine spätere Zutat ist und vielleicht erst aus der Zeit Rudolfs des II. stammt.<sup>61</sup> Das könnte erklären, warum Hájek den Text nicht gekannt hat und warum dieser erst im 17. Jahrhundert aufgetaucht ist.

Aus diesen Erwägungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Erstens kann angenommen werden, daß der Bronzereiter bereits in der Zeit Karls des IV. in Prag war. Daß er nicht früher als gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in den erhaltenen Quellen genannt wurde, muß zu den historischen Zufällen gezählt werden, die nicht zwischen Bedeutendem und Belanglosen unterscheiden und blind über den Werten der Vergangenheit walten. Zweitens ist der Text der Anschrift auf dem verlorenen Schild als nicht ganz verläßlich zu betrachten. Es kann zwar nicht behauptet werden, daß er als eine Renaissancefälschung anzusehen ist, aber ein bestimmter Grad an Unsicherheit haften ihm an. Ist der Schild tatsächlich erst nachträglich hinzugefügt worden, wären auch die Namen der Erzgießer nicht bestätigt. Sie müßten auch in diesem Fall nicht unbedingt falsch sein, da sich die Anschrift auf verlässliche ältere Quellen stützen könnte, wie sich möglicherweise auch Hájek auf alte, allerdings falsche Tradition anlehnen konnte. Die Frage muß offen bleiben und wird kaum je beantwortet werden. Was aber als gesichert gelten kann, ist das Jahr 1373 als Entstehungsdatum der Statue. Es kommt in Hájeks Chronik sowie auch am Schild vor, obzwar die Texte anscheinend aus verschiedenen Quellen schöpfen.

<sup>60</sup> Rieckenberg, l. c., 215.

<sup>60a</sup> Der Brief des Kaisers enthält die Namen der Brüder von Klausenburg allerdings nicht.

<sup>61</sup> Rieckenberg, l. c., 217, wendet sich entschieden gegen die Möglichkeit der nachträglichen Anbringung der von Balbin und Beckovský überlieferten Inschrift, ohne aber Gründe gegen diese These anzuführen.

## POZNÁMKY K JEZDECKÉ SOŠE SV. JIŘÍ NA PRAŽSKÉM HRADĚ

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums pro rok 1969 přinesl závažný článek Viktora Kotrby o soše sv. Jiří na Hradčanech, který patrně s definitivní platností ukončil dlouholetý spor o to, zda je sousoší originální práce z r. 1373, či zda bylo v 16. století přepracováno a znovu odlito. Technologický rozbor nenechává pochybnosti o tom, že se socha zachovala v původním stavu, s výjimkou ovšem zásahů nešetrné restaurace, provedené v letech 1941 až 1942 v Mnichově. Kotrba se ptá, zda je socha vskutku dílo pražské parléřovské huti, jak to autor této stati kdysi navrhl, a zda je možno v Praze doložit existenci litecké huti, v níž by bývala mohla být odlita. Není-li to možno, odkud a kdy byla do Prahy dopravena? Ve svých úvahách vychází ze známého faktu, že se první zmínka o ní děje až v Hájkově Kronice české a v jeho letáku o velkém požáru na Malé Straně a na Hradčanech, vydaných r. 1541. Proti pražskému původu sochy mluví také skutečnost, že nezanechala v českém umění až do 16. století žádné stopy vlivu. Z toho vyvozuje Kotrba, že se dostala do Prahy mnohem později, než se dosud předpokládalo. Důležité pro tuto otázku je, že po volbě Vladislava II za uherského krále byly mezi českým a uherským královstvím čilé kulturní styky a že Vladislav přivázel za svých řídkých cest do Prahy bohaté dary. Nebyla mezi těmito dary také socha sv. Jiří? Kotrba nevylučuje možnost, že stála původně na oltáři kostela sv. Juru u Bratislavy. Není sice možno popřít jistou příbuznost sochy s pražským parléřovským sochařstvím, ta je však patrně výrazem obecného dobového slohu. Nelze přehlédnout slohové spojení pražského bronzového jezdce s italskou plastikou trecenta. Pražský Sv. Jiří je zřejmě produkt dvorského umění anjouovské dynastie v Uhrách.

Skutečnost, že se o soše nezachovaly zprávy starší 16. století, nemůže sloužit za důkaz její nepřítomnosti v Praze už v době Karla IV., poněvadž také o mnohých jiných významných památkách nemáme zpráv. Nadto je možno stopy jejího vlivu na české umění zjistit už v posledních desetiletích 14. století, jak o tom svědčí příklady z oblasti knižní malby. Také několik sochařských památek z konce 14. a počátku 15. století, uchované v Porýní a Východním Prusku, prozrazují znalost pražského díla. Poněvadž byl vliv českého umění na tato území velmi silný, je i z tohoto důvodu pravděpodobné, že socha sv. Jiří byla tehdy v Praze. Je nápadné, že nápis na ztraceném štítu uvádí Martina a Jiřího z Kološváru jen jako litce, z čehož by bylo možno soudit, že byli na vzniku sochy účastni jen jako litečtí odborníci. Nadto není sám nápis, který známe z Balbínova a Beckovského přepisu, bez problémů. Předně uvádí Hájek, že socha byla vytvořena r. 1373 (tedy shodně s nápisem), za autora však označuje Václava Spehře, o němž není jinak žádných zpráv a který patrně vůbec neexistoval. Sotva se však mohl odvážit uvést toto jméno do dějin, kdyby ho nápis na štítě bronzového jezdce, každému přístupný, mohl usvědčit ze lži. Pozoruhodné také je, že žádný z malířských nebo sochařských Sv. Jiří, kteří prozrazují vliv jezdecké sochy, nemá štít. Za zmínku také stojí, že na soše není stop po ztraceném štítu, ačkoliv je možno předpokládat, že byl odlit najednou s ostatkem sochy.

Z těchto úvah lze vyvodit tyto závěry: předně je sotva možno pochybovat o tom, že socha byla v Praze už v době Karla IV. Zadruhé není možno považovat nápis na štítě za zcela spolehlivý. Není sice možno s jistotou tvrdit, že by byl štít s nápisem pozdější padělek, ale jistý stupeň nejistoty je s ním spojen. Kdyby byl k soše připojen později, znamenalo by to, že jména litců nejsou zaručena. Co se však zásadně jistě, je datum vzniku sochy r. 1373. Objevuje se jak v Hájkově zprávě, tak v nápisu na štítě, ačkoliv jsou tyto texty pravděpodobně založeny na odlišných pramenech.